الهيئة العامة
لقصور الثقافة

كتابات
نقدية
97

إدوار الخراط

# شعر الحداثة فى مصر

## دراسات وتأويلات

(97)

إدوار الخراط

# شعر الحداثة في مصر

دراسات وتأويلات

ديسمبر

1999

# كتابات نقدية
# 97

## إدوار الخراط

# شعر الحداثة فى مصر
## دراسات وتأويلات

ديسمبر ١٩٩٩
الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (97)

المراسلات باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامي - القصر العيني
رقم بريدي : ١١٥٦١

مستشارو التحرير

د. حسين حمودة
أ. حسين عيد
د. محسن مصيلحى

رئيس مجلس الإدارة

علي أبو شادي

أمين عام النشر

محمد كشيك

رئيس التحرير

د. مجدي أحمد توفيق

الإشراف الفني

د. محمود عبد العاطي

مدير التحرير

محمود حامد

# لمحات عن شعر الحساسية الجديدة في مصر

## أسسه النظرية

# لمحات عن شعر الحساسية الجديدة فى مصر
## أسسه النظرية

لم تعد حركة شعر الحساسية الجديدة فى مصر أو ما يطلق عليه أحيانا شعر السبعينيات ، بحاجة إلى دفاع أو تبرير اليوم، بقدر ما هى بحاجة إلى تحليل، وتبصر بالمنابع والأهداف. فقد ثبت قدم هذه الحركة الآن، ولما يكد ينقضى على ظهورها عقود من الزمان واكتسبت من المشروعية والأحقية ـ باعتبارها ظاهرة متصلة وفاعلة ليست محصورة فى عقد واحد ـ ما يثبت تنبؤا كنت قد غامرت به، وثقة كنت قد أوليتها هذه الحركة منذ بدايتها:

**"إن العمل الإبداعى فى اتجاه الشعر الحقيقى ربما كان هو عمل هؤلاء الشعراء الشبان، لأول مرة، فى مصر"**

سأفرق ، بداية، بين مصطلحى "الحساسية الجديدة" و"الحداثة".

إذا حاولنا أن نبسط فكرة الحساسية الجديدة فلنقل أنها ظاهرة لها جانبان الآن على الأقل. الجانب الأول أنها

نقلة أساسية فى الرؤى، والمفاهيم وطرائق النظر إلى الذات وإلى العالم، وهى نقلة أساسية فى أشكال التقنيات الفنية وطرائق التعبير أو "الايجاد" الفنى، أما الجانب الآخر، فى تصورى، فهو يرتبط بنقلة أساسية فى التطور الاجتماعى والتاريخى. إن الانتقاد الشائع وغير الدقيق الذى يوجه إلى الحساسية الجديدة هو أنها فكرة شكلية تعتمد على الشكل فقط وأنها فكرة ثابتة تفتقد الرؤية التاريخية. ليس هذا صحيحا، فى كتابات من أعرفهم ممن كتبوا الحساسية الجديدة فى مصر، فقد ارتبطوا ، جميعا، ارتباطا أساسيا بالتطور الاجتماعى والتاريخى والسياسى بكل مظاهره.

والحساسية الجديدة ظاهرة مظلية شاملة تتحدد بسمات عامة، لكنها تتنوع فى داخلها إلى تيارات ومدارس متعددة. هى تتميز على كل حال فى أنها انقلابية على قواعد الإحالة إلى الواقع. إن الحساسية التقليدية رافد من روافد السلطة فى "الواقع" ولنستخدم هذا المصطلح الآن بوصفه نظام القيم السائد على المستويات الثقافية والاجتماعية سواء، بينما تشير الحساسية الجديدة إلى عكس ذلك، ولذلك فهى تحمل استشرافا لنظام

جديد اجتماعيا وثقافيا على السواء، وبهذا المعنى فإن الحساسية - الجديدة هى أيضا نظام جديد فى الفن، كما أنها تستشرف نظاما جديدا للمجتمع.

الحداثة عندى مصطلح يختلف اختلافاً أساسياً عن هذا المصطلح الذى استخدمته كثيرا وهو مصطلح "الحساسية الجديدة" فى ظنى أن المفهومين يتقاطعان ولكنهما لا يتطابقان : الحساسية الجديدة عندى تعنى تطوراً تاريخياً للكتابة يقع فى الزمن فى فترة تاريخية محددة، .عندما أقول "الحساسية الجديدة" الآن، فإننى أعنى بذلك مجموع الرؤى والطرائق الفنية التى تختلف اختلافا أساسياً عن الرؤى والطرائق الفنية التى اتخذتها الحساسية التقليدية، مع التسليم - بطبيعة الحال - باختلاف هذه الطرائق والرؤى الفنية بعضها عن بعض فى داخل الموجة العامة العريضة للحساسية الجديدة.

وباختصار فلنقل أن الحساسية الجديدة هى تكسير النمط السردى المتسلسل التقليدى ، تحطيم الترتيب العقلى المنطقى للعمل الفنى، الولوج إلى عالم الحلم، الإستفادة بالتداخل الزمنى، الاعتماد على الحوار الداخلى، تفجير طاقات اللغة، الاستغناء عن السياق التقليدى فى

التعبير، وما إلى ذلك.

أما الحداثة فهى عندى قيمة فى العمل الفنى، هى قيمة التساؤل المستمر. الحداثة عندى مرادفة للأصالة.

الحداثة عندى هى حداثة أبى نواس، لا عندما يحطم النسق التقليدى للوقوف على الاطلال، بل عندما يمتزج عنده الوعى الحسى بما يتجاوزه بحيث يصبح شعره سؤالا مستمرا فى الزمن، لا إجابة عليه. الحداثة عندى — على سبيل المثال — هى القيمة التى تتوفر فى كتابات الصوفية القدامى من النفرى والجنيد وابن الفارض الي ابن عربى وهكذا، حيث يقع التعبير فى منطق الإبداع، لا فى منطق التوصيل، حيث لا تصبح اللغة اخبارية، بل تكاد تكون مكتفية بذاتها. وليس فى هذا أى قدر من أنواع "الشكلانية" المفترضة. بل هى فى الوقت نفسه اللغة الخلاقة التى تحمل دلالات تكاد تفيض عن وعاء اللغة نفسها.

الحداثة عندى، إذن هى كما أقول، السعى المستمر نحو المستحيل. هى التجاوز المستمر للأشكال، هى تختلف، اذن، عن الحساسية الجديدة فى أن مجموع الرؤى أو الطرائق الفنية فى الحساسية الجديدة يمكن أن تستقر.

وتصبح نتاجا تاريخيا وزمنيا . فتتجاوزها وتقوم على أثرها حساسية جديدة أخرى، حساسيات جديدة، اذن، هى مراحل التاريخ والزمن، أما الحداثة فهى قيمة فى العمل الفنى تتجاوز الزمن . تخلد عبر التاريخ.

الحداثة عندى، باختصار هى السعى إلى تحقيق نظام للقيم لا يتحقق قط ولا يتخذ شكلا نظاميا قط. هى إذن مع أنها تحدث فى التاريخ، إلا أنها تتجاوزه ولا تتحول أبدا إلى نسق مستقر وبالتالى . فإنه يمكن الخروج عليه، بهذا المعنى فإن النفرى حداثى وحسية أبى نواس التى تقترب من الصوفية حداثية وكذلك أبو العلاء حداثى.

أما الحساسية الجديدة فهى مفهوم تاريخى محدد وأعنى به، فى مصر، تحول رؤى وتقنيات القص والشعر معا إلى نسق جديد يختلف تماما عن النسق الذى سبقه والذى مازالت آخر موجاته قائمة. ففى فن القص ـ مثلا ـ يتحطم السياق الزمنى التقليدى وتجد تقنيات مثل النجوى الداخلية والصيغ المسرحية وتشابك الأزمنة وتفجير اللغة، واطراح أسلوب التنامى المطرد فى الحبكة والدخول فى مناطق الحلم وما تحت الوعى وهكذا.

وفى الشعر، إلى جانب ما يقارب التقنيات السابقة.

سنجد، مثلا، دحض أهمية التفعيلة وإدخال اليومى والمبتذل فى نسيج القصيدة ووضع الإشكالية بدلاً من التعبير أو التبشير أو حتى التوحد الوجدانى وهكذا.

قد تصبح هذه التقنيات نفسها وقد أوشكت أن تصبح فى أيدى بعض كتابها نمطاً ونسقا محددا وقالبيا.

الحداثة عندى هى ما يخترق حصار النمط وما يكسر القالب المتعارف عليه.

وإذا كانت الحساسية الجديدة فى القصص، فى مصر قد تأكدت فى الستينيات واستمرت موجتها فى السبعينيات، وحتى الآن، عالية الثبج، فإنها فى الشعر عندنا، تأخرت حتى السبعينيات، وإذا كان قصاصو السبعينيات وروائيوها لم يفعلوا إلا أن أكدوا استمرار الحساسية الجديدة فى فنهم، ووسعوا من مناطقها وعمقوا بعضا من رؤاها، فإن شعراء السبعينيات "الحداثيين" هم - وحدهم - الذين اقتحموا لأنفسهم مساحات جديدة - تماما - على الشعر فى مصر، وهم أصحاب البدء فيه، ومازال فى يقينى أن شعر التفعيلة - سواء أكان عموديا أم غير عمودى - هو الذى وصل إليه

غسق الحساسية التقليدية كلها، التى سوف أعدها سائدة على نحو عام، من الشعر الجاهلى، حتى شعر أمل دنقل وما يجرى هذا المجرى من اعادة انتاج"المنتج" الجاهز من قبل شعريا.

إن ما كان يسمى "بالشعر الحديث" فى مصر، ليس إلا من ملحقات مدرسة "أبولو" الباهتة الأثر، مع تغييرات فى الظلال، وفى الاتجاهات الاجتماعية.

أننى أعنى بحركة شعر السبعينيات أو حركة الحساسية الجديدة فى الشعر المصرى، بالتحديد ، تلك الحركة الكبيرة التى تبلورت وتركزت حول جماعتى "إضاءة ٧٧" و"أصوات" والشعراء الذين يقفون بينهما، أو حولهما أو من هم أصدقاؤهما وتحضرنى الآن أسماء مثل على قنديل ، حسن طلب، حلمى سالم، جمال القصاص، ماجد يوسف(فى العامية) أمجد ريان، محمود نسيم، محمد خلاف، ورفعت سلام، ومحمد بدوى، ووليد منير وأحمد زرزور ، وعبد الصبور منير ثم من مجموعة أصوات: أحمد طه، وعبد المقصود عبد الكريم، ومحمد عيد، وعبد المنعم رمضان، ومحمد سليمان ، وغيرهم.

وما من شك عندى فى أن أسلاف هذه الحركة وآباءها

هم شعراء الصوفية القدامى النفرى والجنيد وابن عربى، وهم الذين أزعم أنهم فى مقدمة شعراء العربية بل شعراء الانسانية كلها، لافى شعرهم الموزون المقفى فحسب، كما عند الحلاج مثلا، بل فى قصيدهم المرسل بالنثر الذى تتوفر له من مقومات الشعر الحق ـ فى نظرى ـ ما يعوز ركامات "ديوان" العرب الهائلة الحجم من نظم رتيب، ومن أسلافهم القدامى أيضا الشعراء الصعاليك وشعراء الحداثة الدائمى الحداثية ـ بالمعنى الذى قدمت به بين يدى هذه الملاحظات ـ من أمثال أبى العلاء وأبى نواس، وأبى تمام وابن الرومى فى النزر النادر من فيضهم العميم. أما الأسلاف الجدد أوالآباء المحدثين فهم بلا تردد شعراء مثل أدونيس وأنسى الحاج، ويوسف الخال، ووديع سعادة ، ومحمد الماغوط ، ومن مصر بشر فارس ، وابراهيم شكر الله ومحمد عفيفى مطر وغيرهم.

فإذا كان هؤلاء بعض أسلافهم، فإن من رصفائهم وأترابهم فى الساحة العربية الآن شعراء مثل محمد بنيس ومحمد الأشعرى، (المغرب) وقاسم حداد وأمين صالح، وعلوى الهاشمى ، وعلى الشرقاوى(البحرين) وسيف الرحبى(عمان) وسليم بركات، ولينا الطيبى، ونورى

الجراح(سوريا) وشوقى عبد الأمير وعباس بيضون وعبده وازن وبسام حجار (لبنان) وسركون بولص(العراق) وابراهيم نصر الله(الاردن) وأمجد ناصر (فلسطين) وظبية خميس، وميسون صقر (الإمارات) وغيرهم وغيرهم كثر، على تراوح كبير فى الأداء والمنحى والمذاق والقيمة الشعرية.

ولكنى قبل أن ألمح بعض سمات حركة شعر السبعينات، أو شعر الحساسية الجديدة فى مصر، أحب أن أترك القول لفرسان هذه الحركة نفسها، يتحدثون عن بعض رؤاهم وهمومهم، دحضا لما يقال ـ عادة ـ أن هذه الحركة لم تنتج منظريها من بين صفوفها ، نفسها. وتبيانا للأسس والأهداف النقدية والنظرية التى انطلقت منها هذه الحركة، بغض النظر ـ الآن ـ عما إذا كانت بالفعل قد وفت بهذه الأسس أو قاربت هذه الأهداف.

أما أنا فأتصور أن هذه الحركة ـ وخاصة فى السنوات القليلة الماضية ـ قد حققت قدرا مرموقا من النضج، والتميز والتجدد ، واحتلت ـ منذ الآن ـ مكانة عالية فى انجازات "الشعر الحديث" بمعناه الحق.

ولننظر أولا إلى بيانات هذه الحركة، من فجر ظهورها ، فيما يتعلق بقضية كانت ولعلها مازالت شائعة الترداد

ورائجة عند الكثيرين، وأعنى بها قضية الشكل والمضمون.

ففى العدد الأول من مجلة "إضاءة ٧٧" (يوليو ١٩٧٧) نجد هذا النص:

"تنطلق اضاءة ٧٧ من مفهوم للفن يتجاهل – بداية – تلك الخرافة الساقطة: الشكل والمضمون. إن الفن فى هذا المفهوم ، ادراك جمالى للواقع ، لا يعكسه عكسا آليا. بل يخلق بطرائق التعبير المجازى موازاة رمزية لهذا الواقع ، فهو اذن: موقف وتشكيله. موقف من العالم وتشكيل لهذا الموقف ، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية. أن أى جهد لغوى لا يصبح – فى هذا المفهوم – ترفا أو تعاليا منفصلا. فاللغة – تلك التى تجسد الحاجة والتطور الاجتماعيين – هى عماد الكتابة، أى عماد تشكيل موقف الفنان من الواقع الطبيعى والاجتماعى".

ثم نجد نصا متأخرا نسبيا فى العدد الثامن من هذه المجلة (اكتوبر ٨٢):

"بالشعر – ممتزجا بالأساطير – كان وعى الإنسان الأول بالوجود . ومازال للشعر نفس دوره وفعالياته الأساسية

فى تقدم الوعى الإنسانى.. إن ارتباط الوعى بزمنه التاريخى وتشكله فى عالم اللحظة الحاضرة والمكان الحالى، يجعلنا نركز على زمنية فعلنا الشعرى وآنيته فى الوقت نفسه، فنحن داخل الزمن ولسنا خارجه".

ويقول حلمى سالم ـ أحد أبرز شعراء "اضاءة ٧٧" ـ فى حديث له، منشور بصحيفة "المساء" فى ٢٠ نوفمبر ١٩٧٩:

"إن اضافاتنا لحركة الشعر المعاصرة فى ثلاث نقاط أساسية:

١ ـ إن تغيير ـ أو تحويل ـ الشكل هو دائما الضربة الجوهرية انطلاقا من حقيقتين:

الأولى : إن القصيدة كالحياة والواقع فى تغير وصيرورة دائمة.

الثانية: إن الشكل ـ كما يقول فيشر ـ هو "الخبرة الإجتماعية لجماعة بشرية فى مكان وزمان محددين حينما صياغتها الثابتة" وفى الفن يكون الأمر أكثر انطباقا.

٢ ـ إن الفن الثورى ليس هو الفن الذى يتحدث أو يقول الثورة وإنما هو الفن الذى "يفعل" الثورة فلا يكون الفن

بذلك واصفا منعزلا للفعل في حركة الحياة والواقع: بل جزءا حميما وحقيقيا من حركة الواقع. الحياة أم الشعر .. تلك هى المسألة."

٣ــ إن الفنان الذى لا يرتبط بحركة الواقع ارتباطاً ديناميكا مركبا لا سطحيا فجا ـ من ناحية ـ وبحركة القيم والقوى الصاعدة فى هذا الشعب ارتباطا معتدا بدور ومهمة الفنان المختلفة عن المحرض ـ أقول أن الفنان الذى لا يرتبط بهاتين المسألتين فنان لن يبقى فى ضمير الأمة.

٤ـ أهم شىء قدمه لنا الجيل السابق هو أنه انتقل بالشعر العربى نقلة جديدة هزت الهيكل القديم هزة أساسية وذلك فى بدايات النصف الثانى من القرن العشرين.. لقد انتقلوا بالقصيدة العربية من عمودها الكلاسيكى إلى أرضية فنية جديدة ـ فى الوزن التفعيلى وفى ما يسمى بالوحدة العضوية وفى ما يسمى "المضمون" حيث يتاح للأجيال اللاحقة تطوير هذه الانجازات والانتقال بها خطوة مضاعفة غير أنه يمكننا ـ مع ذلك ـ أن نصف هذه الخطوة التى خطاها الرواد المحدثون أنها خطوة "راديكالية" لم تنسف الهيكل القديم تماما لتحل

هيكلا مغايرا جديدا أى نقلة راديكالية وليست نقلة ثورية.:

يقول حلمى سالم ـ أيضا ـ فى الندوة التى نشرت فى عدد الكرمل رقم ١٤ الشهير:

"شعراء السبعينيات رأوا أن الشكل ليس، فقط، شيئا أعلى من أن يكون مجرد شىء سلبى بل رأوا أن الشكل ـ فوق ذلك ـ تكوينه أساسى فى ما يريد قائل أن يقوله، بمعنى أنه إذا كان الشكل هو كيفية تكون قول فإن كيفيات تكون هذا القول، هى جزء أساسى فى ماهيته. ومن خلال ذلك طرح شعراء السبعينيات، سواء فى شعرهم أم فى تنظيرهم، أن الشكل مضمون أيضا، أى أنه ليس فى مواجهة مع المضمون، أنه أيضا يقول. هو بطريقة قوله للمنقول يقول. يتصل بهذه المسألة أن المضمون لن يصبح حينئذ مقولة سابقة. وإنما أصبحنا أمام تجربة تتشكل باستمرار عبر بحثها عن صيغتها، وعبر بحثها عن نفسها، فى هذه العلاقة الجدلية...

"لقد اسقطت قصيدة السبعينيات الفهم "الثورى" الذى ساد فى الخمسينيات فى مصر ذلك الفهم الذى كان يربط ربطا مباشرا بين دور الشعر والفنون عموما

وبين تثويرها للجماهير وتحريكها للقوى الجماعية، وما يستتبع هذا من مواصفات فنية في العمل الفني، مثل أن تكون متفائلة، وطيبة الروح، ومضيئة النهاية، وواضحة الصراع الطبقي، وفيها سيادة للمضمون التقدمي، وإهمال للأبعاد الفنية، هذا المفهوم الذي ساد في الخمسينيات والستينيات عبر عنه شعراء كبار وسانده نقاد كبار، كان باعهم طويلا في دعم هذا المفهوم وفي تصوري أن المهمة الأولى سهلة، نظرا لأن مفكري ونقاد هذا المفهوم الذي ساد في الخمسينيات والسينيات كانت لهم سطوة واضحة في الثقافة المصرية، كالدكتور عبد القادر القط والدكتور عز الدين اسماعيل والأستاذ رجاء النقاش وفي الجانب الآخر كان هناك الأستاذ محمود أمين العالم، كان لابد من اسقاط هذا المفهوم الذي عبر عنه الأستاذ محمود أمين العالم حين قال إن صلاح عبد الصبور شاعر حزين في بلد يبني السد العالي ويقيم الاشتراكية أعتقد أن شعراء السبعينيات قد حققوا هذه المهمة، أو على الأقل طرحوها للنقاش.

أما حسن طلب ـ وهو أحد "شيوخ" مجموعة "إضاءة ٧٧" فيقول في نفس العدد، ٢٠ نوفمبر ١٩٧٩، من "المساء":

"نحن لا نريد للشعر أن يؤخذ على أنه مضمون ويقاس بمدى ما يثيره من قضايا أو معان أو أفكار. كما حدث في مدرسة الستينيات مثلا. ومن ناحية أخرى لا نريد أن يتحول إلى مجرد مغامرات شكلية زخرفية جوفاء فالشكل والمضمون كما نراه وكما رآه آخرون غيرنا وحدة لا سبيل إلى تجزئتها. ليس هناك مقياس محدد ومعيار ثابت نحكم به على هذه القصيدة أو تلك بأنها فن أو أنها غير فن. كل قصيدة لها معيارها ولها قانونها إن القصيدة تصنع من الكلمات والشعر هو قائد اللغة بل هو خالقها.

المسألة الثانية هي الموسيقى فرغم الضربة التي قام بها الرواد لعمود الشعر إلا أن هذا التحديد الموسيقى أضحى عبئا. وبالتالي فإن الشعر الحقيقي يرفض أن يقع أسير هذه الانماط أيا كانت. نحن نحس أنه لا فرق بين القيود الخليلية وقيود التفعيلة إلى حد كبير. والمحاولات الجديدة لكتابة القصيدة النثرية نجدها ليست سوى رد فعل ضد هذا القيد الموسيقي الجديد.

إن انطلاقات جيلنا لا يجب أن تكون من فراغ ولكن من خلال إنجازات الأجيال السابقة. فالتواصل بين الأجيال

حقيقة تاريخية. ولسنا استثناء من هذه القاعدة وإن كان هناك من مأخذ على ذلك الجيل فسوف يكون هذا المأخذ مردودا إلى طموحنا نحن في تجاوزه والإضافة عليه دون أن يعني ذلك أن نطلب من الأجيال السابقة أكثر مما كان مهيأ لها أن تفعل.. وإنما مطلبنا الرئيسي الآن موجه إلى كل من جاء بعد هذا الجيل وهو مطلب خلاصته دفع الإبداع الشعري دفعة أخرى..»

أما عن أهداف هذه الحركة ومنطلقاتها النظرية بشكل عام، فلنستمع أولا إلى ما يقوله عبد المنعم رمضان، أحد أقطاب جماعة أصوات: في حوار منشور بصحيفة "عكاظ" بتاريخ ٢٧ أكتوبر ١٩٨٦:

أنني لا أعتقد أن كل مجموعة شعرية شغلت حقبة زمنية معينة يمكن أن نطلق عليها تسمية "جيل" أو "حركة" أو غيرها من مسميات تعميمية جامعة مانعة. فأي تسمية يجب أن تتأكد بطرح الملمح الخاص الذي يميز هذه التجربة عن التجارب السابقة. فهل هناك "جيل سبعينيات" كلي الملامح المتطابقة (والمموهة على الفرادة الخاصة) حقا؟ هذا سؤال.

أما فيما يتصل بما تواجهه تجربتنا من مشكلات.

فليست كل مشكلاتها ـ فى رأيى ـ منحصرة فى "غياب النقد" كما طرح بعض الزملاء. وأنا أرى أن الشعر الذى يأتى بجديد ينبغى عليه أن يمهد الأرض لقبول هذا الجديد . بتقديم مفاهيم تتوازن معه وتتواكب .

أن التجربة النقدية السابقة لن تستطيع أن تستجيب لكل حركة شعرية جديدة. بل إنها ليست مطالبة بذلك بالضرورة. ولهذا فلا ينبغى التعويل عليها . المعول إذن هو على الشعراء أنفسهم. وعلى ما يقدمونه من بينهم من نقاد متواكبين مستجيبين.

وفيما يتعلق بالتجاوز والإضافة وغيرهما من طموح. فسؤالى هنا هو: تجاوز من ؟ هل تجاوز ذلك الفريق الوسط ممن اجتروا وكرروا نموذج الرواد؟ لاأظن أن ذلك هو المقصود . لأن هؤلاء نسخ مستعادة(استعادة ركيكة) لجيل الرواد.

المقصود ، اذن ، هو تجاوز الرواد أنفسهم، بما هم أصول. والمطلوب فى هذه الحالة، أن نعرف ما هى أوجه القصور فى تجربة الرواد. حتى يمكن أن نتجاوزها أو نسعى إلى تجاوزها.

أعتقد أن المشكلة الجوهرية فى عمل هؤلاء الرواد سواء

فى ذلك: عبد الصبور وحجازى فى مصر والبياتى فى العراق، وغيرهم من رواد آخرين، كانت هى وجود "انفصام" بين شكل القصيدة وموقف الشاعر من الواقع والعالم.

فالفرق بين عبد الصبور والبياتى ـ مثلا ـ كان فرقا فى هذا "الموقف" من العالم. ولم يكن فارقا فى "القالب الشعرى".

هذا "التناقض" بين "الموقف" و "التشكيل" هو ما ينبغى ـ ونسعى أو نطمح ـ أن نتجاوزه، ليتلاءم الموقف التجديدى مع الصوغ التشكيلى فى "رؤية" كلية واحدة.

يقول رفعت سلام فى محاولة لتأصيل جذور هذه الحركة (ندوة الكرمل):

"يبدأ المناخ الذى ظهر من خلاله شعراء السبعينيات فى نظرى ببداية عقد السبعينيات تقريبا، وينتهى مع نهايته. ربما كان النصف الأول يصلح لاعتباره مرحلة تكوين ثقافى وشعرى، ففيه نلمس المنابع الثقافية والشعرية والاجتماعية بعامة. ويصلح النصف الثانى لاعتباره بداية العطاء الشعرى الخاص بهذه المجموعة أو بهذا الجيل من الشعراء. لنعد إذن إلى النصف الأول لنكتشف أن بداية تكوين هذا الجيل بدأت فيه وربما

ترجع إلى ما هو أبعد: أعنى إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧ وموت عبد الناصر، ثم "مبادرة السلام" .. الخ. لقد كان هذا كافيا لكى يكون التكوين السياسى الفكرى والثقافى لهذا الجيل مختلفا عما سبقه من شعراء وأجيال. شهد الشعراء من الأجيال الأخرى بدايات ثورة يوليو وماسمى بالقوانين الاشتراكية، وبناء السد العالى وشهدوا العديد من الانتصارات على الصعيد الوطنى والقومى، أما جيلنا فقد قيض له أن يرى الانتكاسات فحسب، لا الانتصارات ، نحن ننتمى إلى الجيل الذى أشعل مظاهرات ١٩٧٢، ننتمى إلى الجيل الذى شهد أول اعتقالات فى السبعينيات، فتحمل كل هذا بينما كان الكثيرون من الأجيال السابقة، من الشعراء والمثقفين، يتعاطفون مع النظام بل ويدخلون وزارته، حتى بعض التيارات الماركسية التى يفترض أن تكون أكثر الاتجاهات ثورية، ساندت النظام، ودخل أفراد منها وزارة السادات. وهذه المفارقة الحادة بين جيل يدخل الوزارة وآخر يدخل المعتقل تكشف جزءا من التفاوت الشاسع فى المسافة بين التكوين السياسى والاجتماعى والثقافى لجيل السبعينيات وتكوين الأجيال التى سبقته.

الأمر الثانى ، هو الإجابة الثقافية، وهى لا تختلف عن الإجابة السياسية التى قدمتها، التكوين الثقافى لجيلنا مختلف اختلافا كيفيا عن غيره، بينما كانت الأجيال السابقة تتغنى بصعود الاشتراكية وصعود المد القومى، فنحن كنا نحس بالانهيار بالنسبة لنا لم تعد القومية مجرد شعار مثلا وإنما بحث عن الخصوصية التى تميز بلدا عن آخر فى اطار المشترك العام، ليس على الصعيد السياسى فقط ولكن ابتداء من التكوين الاجتماعى ـ الاقتصادى الأول، الخصائص الفارقة لكل بلد على حدة، ما علاقة الفرعونية تحديدا بالثقافة العربية وعلاقة الآشورية أو الكنعانية بالعربية؟ هذه التمايزات فى إطار الوحدة، كانت مغفلة من جانب الأجيال التى سبقتنا.

تتضح المسألة بشكل أكثر خصوصية فى الإجابة الشعرية، لقد ظهر جيل السبعينيات فى مصر فإذا الشعر فى حالة استرخاء شامل، كان صلاح عبد الصبور قد أعطى عطاءه الأخير فى شعره فى ديوان "شجر الليل" وكان حجازى قد أعطى عطاءه فى "مرثية للعمر الجميل" وربما كان أمل دنقل قد أعطى عطاءه منذ ديوانه الأول، وكان عفيفى مطر قد أعطى فى ديوان "والنهر

يلبس الأقنعة".

أما الأفكار النقدية فقد بلغت حدا كبيرا من التخلف. فقد كانت الأفكار التى طرحها العالم وغيره والتى ـ ربما كانت مبررة فى حينها ـ تستعاد مرة أخرى دون بلورة أو إضافة أو وعى بالمزالق المنهجية. كان السائد حالا من الركود الفكرى العام والتردى الذى يشمل كل شىء".

ولعل من أوفى الطروحات النظرية فى هذا الصدد ما قاله محمد بدوى فى هذه الندوة:

"إن على أن أبدأ بتأكيد أن شاعر السبعينيات فى مصر يغاير أسلافه المصريين والمتعاصرين معه، بمعنى أن علاقته بهؤلاء الشعراء هى علاقة تملك وإزاحة، تملك لإنجازاتهم وصهرها فى بوتقة جديدة، وإزاحة لرؤيتهم للعالم وبعض تقاليدهم الكتابية.

ومن ثم فهو يغايرهم بامتلاكهم ونفيهم فى آن. يبدأ هذا التغاير برفض صورة الشاعر النبى. لقد تحددت صورة الشاعر لدى عبد الصبور ودنقل وحجازى فى صورة شىء متميز، يرى ما لا يراه الناس، هو إذن من جبلة متميزة. تميز النبى عن الخطاة التعساء، ولهذا النبى رسالة ينبغى أن تصل، ولذلك جاءت قصيدة هذا الشاعر رسالة

تركز على ما يسمى فى اللغويات الحديثة بالوظيفة التوصيلية للغة، وأضحى البناء لدى عبد الصبور شيئا يقترب من المعادلة الأرسطية، التى تقود فيها المقدمات إلى نتائج، وأضحى لدى حجازى نقلة وجدانية، تنطوى على وصف أو تحريض أو غناء أو بكاء. أما دنقل فقد "جاور" بين إنجازى أستاذيه، مع تماس سطحى هش مع بعض ما ترجم لإليوت.

فى القصيدة الحداثية المصرية ليس الشاعر بطلا، أو مسيحا مصلوبا، وإنما هو ذات تنطوى على ذوات متعددة، متناقضة، إن ذاته وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع والإيديولوجيا. ولقد كان شعر التفعيلة المصرى محاولة للإنفلات من الرومانسية التى تسقط مابداخلها على ما تعاينه. بيد أن هذا الشاعر لم ينجح فى خلق صيغة صحيحة تمنحه القدرة على الحركة المعقدة بين داخله وما يحوطه من شرائط وعلائق، وأظن ـ وبعض الظن إثم ـ أن شاعر التفعيلة المصرى لم ينجح فى دمج الداخل والخارج فى بنية معقدة، ظل دائما هناك صوت العاشق أو المغترب المهزوم، أو النبى المصلوب وصوت الوطنى الحرض، أو الساخر من أعدائه عبر

مسخرته بنفسه.

أما شاعر السبعينيات فهو يحاول أن يكون "أنا" مندمجة بعناصر العالم وأشيائه، مجرد "أنا" واحدة ضمن "أنوات" أخرى، ومن ثم أصبح الشاعر يغامر بالبناء الصعب، تاركا البناء السهل لمن أدمنوا النوم فى ظلال الجاهز المجانى.

إن شعراء السبعينيات قد حاولوا خلق قصيدة مكتنزة، هربوا من الشعر السريع العائد إلى اللغة التى تصبح كأنها – كما يقول تودورف – فى عرس، وخلقوا قصيدة تحوز أرقى إنجازات من سبقوهم، وتضعها فى سياق مغاير، فى قصيدة غير إعلامية، هى إذن – كما يقول أحمد طه – "تزجر الجمهور العام" لتخلق الجمهور الإشكالى الذى لن تذهب القصيدة إليه إلا بالقدر الذى يهرول هو نحوها.

يحاول الشاعر الحداثى المصرى أن يحقق صورة عن العالم، مكتنزة الدلالة وممتلئة بمعان لا تستنفدها الأزمان، وهو حين يدخل عتامة الغموض والتركيب فإنما يفعل ذلك وعيا بضرورة أن تكون قصيدته علامة تدل على العالم وتفعل فيه، ولذلك هناك قصائد كثيرة لنا

ـ أو لبعضنا ـ تصبح فيها الأسطورة مكونا من مكونات العالم، وتتآزر مستوياتها في هندسة دالة، ومن هنا تسقط الجدران التي تفصل بين الأجناس الأدبية، فتحضر الدراما والقص والحوار والأغنية، على مستوى آخر مهم، استطاع الشاعر الحداثي المصري أن يغتال "الآخر" الغربي القاهر الذي يوسوس في صدره، أو بتعبير آخر يدمر هيمنته، قد يتفاعل مع نيرودا ولوركا وسان جون بيرس واليوت ولكنه ليس واحدا من هؤلاء يرى واقعنا عوضا عنا، ومن هنا تبدو قصائد حلمي سالم مثلا محملة بألم جلي، وكذلك شعر عبد الصبور لكن شعر عبد الصبور يرثي العصر كما فعل إليوت، أما شعرنا فهو يكشف ويومىء ويشهد على وضعية قهر من نوع مغاير، وفي قصائدنا ـ ربما بسبب هذا ـ يتبدى حضور المكان، صعيد مصر في شعر أمجد ريان، حقول "منية شبين" في شعر رفعت سلام، لكنه حضور شعري بتفجير ما في هذا الواقع الصلب العاري من شعر، دون الوقوع في نثر الحياة.

وحين يخاطب حسن طلب حبيبته، يقول لها "اعشقيني على علتي فأنا دورة من عذاب منغم" فهو لم يعشق لجلاء ولا قال لها خذيني في عينيك ولا هي مدت كفيها

وقالت هيا ولذلك لم يحلم بالفتيات الغجريات وبالفتيان الأندلسيين، لأنه في عقد تأكيد التبعية وتسليم الأعنة للإمبريالية، لم يقل لها "أنت أميرة بيضاء مؤتزرة وحلوة كسكرة" كما قال عبد الصبور.

أعتقد أن مشكل بناء القصيدة ينبع من موقف أكثر جذرية ، ذلك لأن الشاعر الحداثي يقف عاريا في مواجهة الأيديولوجيات الجاهزة، المعدة سلفا. وهو في شعر السبعينيات يقف بالتحديد في مواجهة ايديولوجيتين، أولاهما ايديولوجيا الطبقات التي تمتلك السلطة، والتي تتمحور ايديولوجيتها حول هدف محدد هو اقناع الطبقات الأخرى بأن مصلحتها هي "مصلحة كل أبناء الوطن" وأن هذه الوضعية الإجتماعية مفارقة للشرائط الموضوعية، ومن ثم، فهي وضعية خالدة. وثانيتهما هي ايديولوجيا اليسار المصري الذي كف عن الإضافة النظرية، وفشل في مساءلة الواقع ومساءلة الماركسية نفسها. إن الشاعر الحداثي يتوق للقيام بفعل في الواقع، وشعره هو هذا الفعل ، ومن ثم يجد نفسه عاريا من أي ايمان جزمي قاطع. إنه ـ معرفيا ـ يميل إلى القول بالاحتمالية والنسبية في معاينة الواقع والوجود، وهذا ما يجعل بناء القصيدة الحداثية بناء يحاول

اقتناص التشابك والالتباس فيجيء البناء فى هيئة الكاتدرائية الضخمة، المتعددة الأبواب والشرفات، وهذا ما يجعل القصيدة الحداثية قابلة للتفسير لصالح العالم الذى توجد فيه، لأنها لا تستنفد معانيها".

أما أحمد طه وهو أحد مؤسسى جماعة "أصوات" فيقول:

"إن المشكلة ليست فيما يطرح من أسئلة تبحث فى مدى العلاقة بين الشعر وحركة المجتمع، بل فى نظرة العموم إلى الشعر كفن يجعله الكثيرون "ذئب يوسف الجديد" الذى يتحمل وزر فهمهم السطحى للأشياء، بداية بالشعر وانتهاء بحركة المجتمع الذى يعيشونه، فالشعر هو الفن الذى يتميز بمحليته التى لا يمكن تزييفها وهو بالتالى أكثر الفنون تعبيرا عن هموم مجتمعه وزمنه، ولذلك فإن جماليات الشعر جزء لا يتجزء من المجتمع ومن العصر، ومن المستحيل أن نعزل القصيدة ـ الخالية من العيوب ـ عن عصرها أو مجتمعها . هذا إلى أننى أرى أن هناك بلاشك أزمة شعرية، وهى دليل آخر على ارتباط الشعر بالمجتمع ـ فهى أيضا ـ فيما أرى ـ مواكبة للأزمة التى يعيشها المجتمع ولكنها ليست ـ

أزمة نمو أو أزمة احتضار ــ أنها نتيجة لموقف هذا الجيل بأكمله من كل ما حدث ــ سواء على أرضية الشعر أو السياسة. وهى أيضا نتيجة لغربلة كاملة يقوم بها هذا الجيل تجاه كل ما كتب تحت راية الشعر الحديث فى محاولة جادة باتجاه التجديد الجذرى لا الشكلى. إن شاغلنا الأكبر هو البحث عن المدخل الحقيقى".

ويرى عبد المقصود عبد الكريم، أحد أبرز شعراء أصوات:

"أن أزمة الشعر فى مصر هى أزمة كل الأشياء العظيمة فى مصر أن الغموض قد بدأ تاريخيا، مع بداية الشعر وان أصبح ظاهرة مع بداية الحركة الرومانسية ــ الشعر تصوير لرؤية الشاعر لحركة المجتمع. هنا يكمن الفارق بين شاعر يقف على الحياد وشاعر يعتصر داخل المجتمع ويعتصر المجتمع داخله. أن شعر الشاعر يجب أن يكون من نفس فصيلة دمه بعد هضم حركة المجتمع. وفى ذهنى نموذج يوضح الأمر بسهولة محمود درويش الذى يعيش القضية الفلسطينية ويعبر عنها من خلال ذاته، وسميح القاسم الشاعر الذى يصور القضية من خارجه".(الاهالى ٢٢ ديسمبر ١٩٨٢) .

يقول جمال القصاص ــ أحد أهم شعراء "إضاءة ٧٧" فى

عدد "عكاظ" المشار إليه:

"شعر الفعل وشعر "رد الفعل":

"أود بداية أن أتحفظ على مصطلح. جيل السبعينيات فهو مصطلح غير دقيق، لأنه يقيم، معيارا زمنيا، محل المعيار الفني، أما بالنسبة لعمل وطموح حركتنا الشعرية، فإن هناك سمة بارزة في معظم قصائد الشباب، وهي محاولتها كسر "النمذجة" والتشابه الكربوني(المتناسخ) بأصل واحد وصور عديدة.

ففي رأيي أن جيل الرواد من مدرسة الشعر الحر، قد انتهى في مراحله الأخيرة إلى نوع من الثبات: ثبات في الشكل وثبات في المضمون، بحيث أصبحت القصيدة تكتب بقانون غير قانون القصيدة، بمعنى أن معظم القصائد كانت "ردود فعل" لظواهر المجتمع الواقعية. القصيدة – في هذا المفهوم – تصوغ "رد الفعل" هذا صياغة تابعة .

نحن، اذن نبحث عن ثقافة جديدة أو صياغة جمالية جديدة للواقع الذى نعيشه وللرؤى التى نعتنقها. صياغة متحررة مما وصلت إليه القصيدة على أيدى الرواد، صياغة فيها جدة في الصراع وفي الرؤية وفي علاقة الفن

بواقعه الاجتماعى".

أما محمد عيد ابراهيم فإنه يقول، فى محاولته لخلق "قصيدته العالم" معرفا هذه القصيدة عبر تعريفه لما ينبغى أن تكون عليه القصيدة الحديثة عامة:

"إن الشاعر القديم نتيجة لتأثره بالبيئة لم تخرج قصيدته عن جمل موسيقية تكوّن كل شطرة أما الشاعر الحديث فإن آلاف الأصوات المختلفات تغزو أذنيه وكان لابد أن تخرج منه القصيدة عالما من الأصوات فى هارمونى متوازن.

إن الشعراء الشبان لم يولدوا خارج القصيدة بل هم يخرجون من أرضها . ومن هنا جاء الإلتزام أن القصيدة الحديثة صارت ايحاء ومناخا لتخليق جو نفسانى معين عند القارىء لحظة قراءته القصيدة. فمن طريق هذا المناخ تولد القصيدة مرة أخرى بين يدى القارىء وهى تستطيع أن تحمل أعظم القضايا دون أن تتحول إلى لافتات مباشرة". (المساء، ٢٠ نوفمبر ١٩٧٢).

أما أمجد ريان فيقول عن واقع القصيدة فى سياق شعر الحساسية الجديدة:

"القصيدة اليوم غير سكونية بل هى قصيدة ديناميكية

وثورية، والحركة الدرامية فيها تتجاوز كل المفاهيم الجامدة التقليدية، وإذا كان المقصود بالركود الشعرى هو عدم الانتشار والتجاوب الجماهيرى الواسع فإن هذه فى رأيى مشكلة أكبر من القصيدة وأكبر من الابداع ذاته إنها مشكلة الواقع كله وبدلا من أن تسألنا عن انتشار الابداع الجديد اسأل عن الوعى السياسى لدى الجماهير مثلا. اسأل عن النشاط العقلى والفكرى، إنها هشاشة كلية تحيط بكل تفاصيل حياتنا، يكاد الناس أن يكونوا فى جبهة والنشاط الفكرى والإبداعى فى جبهة أخرى.

لابد للقصيدة وللإبداع أن يتعالى، ولكن التعالى هنا ليس تأكيدا لمرض اجتماعى أو تأكيدا لتميز اجتماعى ولكن تعالى الفن هو تعال على القبح والتخلف والموت. الشاعر المبدع يحس أنه يجسد الصعود الانسانى ويجسد التجاوز الاجتماعى لكل القيم السلبية – و"الأنا" فى قصيدتنا لم تعد هى الأنا الضيقة الواسعة التى تواجه كل يوم بكافة اشكال الاستلاب والعزل".

(الاتحاد "الامارات ، ١٧ يناير ١٩٨٨)

ويقول ماجد يوسف:

"نجحت هذه الجماعة/ الحركة، فى خلخلة المواضعات

السكونية لحركة الشعر وحرث الأرض الإبداعية من جديد. وانتقلت ـ بلا جدال ـ من القصيدة./ التوصيل إلى القصيدة الكشف، واسهمت فى تفجير اللغة القاموسية الظاهرة المستهلكة ذات البعد الواحد والأفق الواحد ـ إلى اللغة الشعرية الحقة المحملة بما وراء المعنى الظاهر، وبما وراء البعد الواحد.

لقد عبرت اللغة الشعرية ـ بهذه الجماعة ـ أو عبروا بها من تخومها المنطقية إلى ما وراء هذه التخوم. ذلك الماوراء الواعد بكنوز من الجدة والكشف عن ماهو جوهرى وأكثر صلة بالانسان فتجاوزوا فى شعرهم بلاشك الغنائى إلى الدرامى. الصوت الواحد إلى تعدد المستويات البسيط إلى المركب.

وفى قصيدتهم لا يغيب الوعى الحاد بلحظتهم التاريخية وظرفهم الاجتماعى . ولكن (الواقع) و (المجتمع) هنا لا يتجسدان هذا التجسد المباشر الذي عرفته قصيدة الستينيات". (عكاظ ، ٨ اكتوبر ١٩٨٦)

لا أريد أن أفرغ من إيراد هذه النصوص التى ربما كانت قد طالت قليلا قبل أن أورد نصا أرى له أهمية ملحوظة ، عن مفهوم جماعة "إضاءة" للغة (العدد الثانى ديسمبر ١٩٧٧ ):

"إن اللغة ـ بما هى كائن اجتماعى ـ هى أداتنا الفنية الخاصة. وعلينا أن نعمد إلى تفجير الإمكانيات اللانهائية لها، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات، وامتلاك ناصيتها. وهى طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة فنيا لأن تنتظم فى سياق من العلاقات الجمالية تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرسا موسيقيا، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية".

"..إن هذا المفهوم (مفهوم الشعر عند اضاءة ٧٧) لن يستقيم إلا باعتبار اللغة، كأداة، ذات طبيعة نوعية خاصة، وباعتبار أن العمل الفنى ـ كواقع ـ وليس تصويرا لواقع ـ له قوانين نوعية مستقلة".

إن المرجع الاجتماعى والسياسى لحركة هذا الشعر ـ إذن ـ ماثل دائما فى أذهان القائمين بهذه الحركة ـ هذا الشعر ـ بل ماثل فى هذا الشعر نفسه مثولا قويا . من الأول للآخر. كانت هذه الحقبة ، كما قلت فى موقع آخر، هى "حقبة هزيمة الآمال الكبيرة، وعقابيل تمزق الذات

الجماعية عقب انحسار هذه الآمال، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة، واقتحام القيم الاستهلاكية، وأزمة الهوية المصرية، وازدواجية سلم القيم القائمة على كل المستويات". إلى آخر الصورة. وفى اطار هذا المرجع تأتى الايماءات أحيانا، والهتافات أحيانا، مستخفية تحت دوال شاملة ومعقدة طورا، أو سافرة مباشرة طورا آخر، ولكنها ملحة وضاغطة فى كل الأحيان"..

إن من اصطلحنا على تسميتهم بشعراء السبعينيات هم ـ فى الشعر ـ أصحاب البدء والاقتحام، أى أصحاب النقلة الهامة فى هذا السياق.

أظن إن شعر التفعيلة ـ إذا اتفقنا على هذه التسمية ـ هو، كما قلت من قبل، "غسق" التيار القديم كله، بدءا من الجاهلية حتى أمل دنقل. شعراء السبعينيات هم الذين بدأوا على مستويات عدة "شفق". شعر الحساسية الجديدة. وليس ما سمى بالشعر الحر أو الشعر الحديث سوى ما اعتبره من ملحقات مدرسة أبو للو، مع تغييرات فى الظلال وفى الاتجاهات الاجتماعية.

هؤلاء الشعراء فى سعيهم نحو النسق الشكلى الجديد

ونحو الرؤية المضمونية للذات وللعالم معا، دون انفصام، إنما يرسون حساسية جديدة فى الشعر.

إن النسق الشكلى أو الموسيقى الجديد يمكن أن يتخذ أشكالا كثيرة منها استخدامهم لما يسمونه بقصيدة النثر أو ما أسميه "بقصيدة الحركة والسكون" أو استخدامهم للنثر فقط داخل النسيج الشعرى المعقد والمتراكب، أو استخدام الأوزان الخليلية، نقية أو مشوبة، على السواء، أو ابتداعهم لأنواع من التمازج والتداخل يكاد يكون لا محدودا بين هذه الأوزان ومشطوراتها وتعديلاتها وأغيارها معا.

ومن ثم فإن تراوح النغم والإيقاع والتركيب على المستوى الصوتى أو على مستوى الجرس، وعلى المستوى الدلالى معا، هو من أهم سمات هذا الشعر.

فإذا كان تحطيم "وثن التفعيلة" هو المميز الأساسى للشعر الحداثى أو شعر البلاغة الجديدة، فالمسألة هنا تتعلق بالخروج عن الرتابة الموسيقية وقيودها المدمرة الكاتمة لأنفاس الشعر الحق بكل حريته. ليست المسألة مجرد الخروج عن نطاق الأوزان الخليلية فقط، بل هى الخروج كذلك عن الأوزان التفعيلية "المحدثة" التى أوشكت أن تصبح

قالبا نمطيا فى الشعر فى فترة الرومانسية والشعر القومى، حتى أوشكت الموسيقى التفعيلية أن تكون تقليدية وسهلة وميسورة المنال تجرى بها الأقلام على نحو يكاد يكون آليا.

إن الخروج عن - أو تحطيم - وثن التفعيلة لا يعنى عندى الذهاب إلى حد النثرية الكاملة (لأن النثرية الكاملة لها أيضا شعرها) لكنه يعنى القدرة على ابتكار الموسيقى الجديدة فى الشعر. والموسيقى الجديدة فى الشعر يمكن أن تفيد من كل "مقامات السلم الموسيقى" العربى وغير العربى، العالمى والمحلى فى نفس الوقت، الفصيح والعامى معا.

يمكن إذن أن يتكون الخلق الفنى بوجود الأوزان الخليلية والتفعيلات المفردة بأى قدر من الترتيب والتفكيك. إن ذلك يعنى إمكانية وجود النثرية الكاملة فى قلب التركيب الموسيقى، وإيجاد التزاوج والتناغم والتضاد والتنافر والتناسق بين كل هذه الامكانات التى تكاد تكون غير محدودة والتى تعطى أو التى توجد مع الرؤى الشعرية نفسها فى وحدة كاملة.

ويرى البعض أن فى ذلك سلبا يراد به "هدم الشعر

العربى" باعتباره صوت الأمة المعبر يصدق عن تفاعلاتها، أو كما يقال.

فماذا أقول؟ هل أقول إن فى ذلك عدم مقدرة على القراءة؟ واضح أن ما أقول يعنى ببساطة أن هناك نقلة أساسية، وليس هناك ــ إطلاقا ــ إنكار للإنجاز القديم، وللتراث، على العكس، فلا يمكن، بداهة، هدم التراث، التراث قائم، وبه انجازات هائلة جدا هى مكتسباتنا وهى ممتلكاتنا.

إن الشعراء الحداثيين يصرون على تراثهم القديم والحديث معا، ويتجهون إلى تجاوزه، بعد أن تمثلوه وتكونوا به. بل إنهم قد أحيوا جوانب هامة من هذا التراث، وعرفوا به قراءهم. والدليل على سوء النية، أو الجهل، هو أن قائل هذا الكلام لو قرأ أعمالى نفسها لوجد فيها ينبوعا أساسيا من ينابيع التراث، بما فى ذلك أنفاس الشعر العربى وتراث الصوفية العرب العظام، موجودة ومنصهرة فى عملى الروائى والقصصى، من أول "حيطان عالية"، حتى "رامة والتنين" و"الزمن الآخر"، من "اختناقات العشق والصباح" حتى "ترابها زعفران" و"يابنات اسكندرية" ومن "مخلوقات الأشواق الطائرة" حتى "يقين العطش".

أما الاتهام بأن ما يقوم به شعر السبعينيات هو خلخلة وتفكيك للتراث ونفى لموسيقى الشعر العربى تماما، ليحل محله النثر بكل أجناسه ، وأنواعه ، وتحت تسميـاته المختلفة، فهو اتهام يقوم إما على سذاجة أو على سوء نية أيضا.

إن الحساسية الجديدة فى الشعر تعتمد على الموسيقى الجديدة، يجب أن توجد الموسيقى على نحو ما، وبابتداعاتها المتنوعة أيا كانت تراوحات نغمياتها . لا أعنى بذلك ما يسمى عادة "الموسيقى الداخلية" فقط، أننى لا أكتفى بالاقتصار على فكرة الموسيقى الداخلية، بمعنى تجاوب، وتناسق ، وتضاد، وتنافر الصور والأفكار، والمشاعر) مع أهمية ذلك كله، بل إننى أؤكد على ضرورة وجود نسق موسيقى ـ صوتى ما .

النسق الخليلى التقليدى ـ عندى وعند الكثيرين جدا ـ ليس هو النسق الوحيد، والنهائى والمنزل تنزيلا . ولا أنكر مشروعية هذا النسق أيضا، ولكنى أؤكد أن الحساسية الجديدة فى الشعر، سواء بما حدث فعلا فى إنجازات شعر السبعينيات، وبما أتوقع له أن يحدث مستقبلا ، هى من حيث الشكل ـ بغير انفصال عن مضمونه ـ الاستفادة من النسق الخليلى، وتطويره، وابتداع انساق موسيقية أخرى

أكثر تركيبا وأعلى وأعقد تشكيلا ، تفيد من الموسيقى الخليلية وتطورها وتثريها، ويمكن أن تتجاوزها. وفي كل هذا هناك تأكيد على موسيقية الشعر وإيقاعية الشعر، بما ينأى به نأيا كاملا عن فكرة "النثرية"، وهو ما ينطبق أيضا على قصيدة النثر إذ هي إيقاعية بمعنى خاص.

ما سمي بقصيدة النثر شيء شعري تماما، ليست المسألة مسألة الاقتلاع من الجذور كما تجري بذلك المزاعم القاصرة. ذلك أن كل شعراء الحداثة أكدوا أنهم يصدرون عن جذورهم، ينبعون منها، كي يطوروها ، ويمضوا بها شوطا آخر، فليست المسألة هنا مسألة تكرار آلي محدد بنسق واحد، بل مسألة الابتداع ، والابتكار ، والتجديد في الانساق الموسيقية والإيقاعية والصوتية الحروفية أيضا بما يتفق مع الرؤية المتجددة والتطور الوجداني والثقافي والاجتماعي والحضاري .

إن شعراء الحساسية الجديدة السبعينية، إذن ، وحدهم هم كانوا أول الذين كسروا – أخيرا – وثن تلك المقدسة الصغيرة، التي سميت بالتفعيلة، وجابهوا المسألة الشعرية، حاسمين ، على محوري الشكل والمضمون من غير إمكان للفصل بين المحورين.

فعلى محور المضمون، لشعراء الحداثة المصريين كشوف كثيرة. منها - لأول مرة - الإمساك بالواقع الحى، حتى وإن كان قذرا وملطخا، شائها، أو رثا إمساكا شعريا محكما وصارما. فهم يرون فى عملهم شعر المبتذل، والرث، والصغير، والجدل بين مستويات الشائع والسامى، اليومى والأسطورى، الوقائعى والرمزى، فى وقت معا.

صحيح أن بعض شعراء التفعيلة مسوا ذلك مسا خفيفا، أو قاربوه، ولكنهم كانوا - دائما - يجفلون منه، أو يأخذونه مأخذ المفارقة، التى تصنع حدين قائمين، منفصلين هما حد الواقع من ناحية، وحد يتأتى من تصور لهذا الواقع من ناحية أخرى. أظن أن شعراء السبعينيات كسروا الانفصال بين الواقع وتصور الواقع، وأنهم - فى شعرهم - يحاولون الوصول إلى هذه الوحدة أو هذا الانصهار الذى أسميه "تكوين واقع شعرى" وليس عكسا أوتصويرا أو تعبيرا عن واقع ما. شعراء السبعينيات كسروا الفصل بين حدى الواقع وتصوره، حدى الرث والسامى. وهم يسعون إلى "تكوين" واقع شعرى، لا إلى عكس، أو تصوير، واقع ما، ولا إلى "التعبير" عنه بل إلى إيجاده، وخلقه. ومن ثم، كان اعتراضهم الأساسى على

الربط الميكانيكى بين الواقع والشعر، وبين الفن وقيمة التفاؤل والإيجابية، التى توضع كأنها حصاة من صوان صلب، غير قابل للشرح، فى قلب لحم الشعر الحى، عند بعض المنظرين، أى الربط بين الحركة الاجتماعية والحركة الفنية بالتوازى المحسوب.

وعلى المحور الشكلى(مرة أخرى، فإن الشكل عندهم هو مضمون، بمعنى ما)، فأهم إنجازاتهم كسر حاجز التفعيلة، وخلع مسوح القدسية عنها، سواء بالبحث عن نسق موسيقى متحرك، وغير منمط، أو باستخدام قصيدة النثر ـ أى قصيدة الحركة والسكون كما قلت، قصيدة الإيقاع الموسيقى المفترع غير القالبى ـ وحدهما . أو فى نسيج نسق موسيقى مغاير، ومعقد، ومتراكب. إن الإيقاع الموسيقى التقليدى ، وحده، أى الأوزان الخليلية بكل ما يمكن أن يدخل عليها من تعديلات يقوم قيدا على الخبرة الشعرية ويفرض بمجرد وجوده نوعا من القالبية والنمطية فى الإيقاع لابد أن تكون هى أيضا نمطية فى الرؤية، وقالبية فى الخبرة. من انجازاتهم أيضا تثوير اللغة بالنحت، أو بالمتح من ينابيع العامية الحية، أو باستيلاد سياقات لغوية مستحدثة على السواء.

ومن تحقيقاتهم تجاوز مفهوم الحس الشعرى السابق إلى جنس شعري آخر غير نموذجى، فيه قص، وسرد ، ودراما، وواقعة، وتسجيل صراح وفيه استيلاء على مصطلحات الفلسفة أو الفيزياء، مادام ذلك كله يخدم الغرض الشعرى، ولعل فى ذلك ارهاصا بما آلت إليه الكتابة الحداثية الآن، الكتابة التى تشتمل على الأنواع القديمة المكرسة وتستوعبها وتتجاوزها ، فيما أسميه، "الكتابة عبر النوعية".

كذلك نجد عندهم على نحو سائد، الصورة الشعرية المركبة، والمجاز الذى سقطت جسوره الوسطى، فلم تعد الصلة وثيقة بين طرفى التشبيه، لم تعد "كأن" صريحة وسهلة وأداة كالعكاز تستند إليها الاستعارة، بل أصبح المجاز شاقا وصعبا ومركبا، حذفت منه أدوات التقريب ووسائط التيسير، فازداد غنى بالمحذوف، لا يأتى ذلك عرضا ـ كما كان يحدث من قبل ـ بل هو عندهم أساسى.

وعلى المحور المضمونى (الذى لا تحقق له إلا فى شكله، هو) سوف نجد تطويرا أعمق، وأفعل، لتوظيف الأسطورة(توظيفها، لا مجرد ترصيع الشعر بها ، ولا مجرد الاحالة إليها) بحيث تكون الأسطورة فى جسد القصيدة

نفسها وليست مجاوزة له، منصهرة متحدة به، وليست مجاورة قائمة بجانبه.

سوف نجد القصيدة ولم تعد قرارا واختيارا وحسما، بل مغامرة ومساءلة ومصادمة، فى بنية معقدة، ليست مغلقة بل مفتوحة للاحتمالات، لا تنصاع للمفهومات الجاهزة، ولا تصوغ الجاهز المكرس، ولا تعيد تعميل المقبول، بل تخرج، وتهجم ، وتخترق ، فهى قصيدة الإشكالية، لا قصيدة التبشير، ولا قصيدة التقمص والتوحد العاطفى، ومن ثم ، فإن الغموض الذى طالما اتهمت به هذه القصيدة، هو الغموض الخلاق، الحافز، الذى يريد من المتلقى أن يكون ـ هو ـ أيضا ـ مبدعا، وخلاقا، وموضوعا فى قلب الإشكالية.

وأيا كانت توصيفات "لغة" هذا الشعر: محلقة أو أرضية، أو هما معا، فانتازية أو تسجيلية، جزلة أو هفهافة، فصيحة عريقة المحتد أو أقرب إلى النكهة الشعبية الفريدة المذاق، أو تضرب فى كل هذه اللغات بسهم، سواء، فإنها مع ذلك كله ليست لغة التقرير والحكمة والمعرفة والاطمئنان إلى الجواب ليست لغة التوصيل والإبلاغ ولا حتى لغة التدليل والبرهنة، بل هى أساسا ـ فى ظنى ـ

لغة السؤال والشك والحيرة.

إن طرح السؤال عندها هو كل الإجابة.

من سمات هذا الشعر أيضا تسيد العناصر الحلمية والسيريالية. ان "الإخلال المتعمد بالحواس" (رامبو) و"الهذيان الارادى" (بريتون) و "الجمال التشنجى (ايلوار) هذه كلها تكون تيارا تحتانيا يسرى فى معظم هذا الشعر. ومازال من انجازاته تحطيم الجدران المفتعلة المسلم بها فى سياق المنطق اليومى العادى بين الصحو والحلم. بين الذات والآخر بين الجوانى .والخارجى.

إن الفردوس المفقود من الخصائص السريالية الأساسية. وهى "عقيدة" ـ أو أطروحة على الأقل ـ قائمة فى شعر السبعينيات. أما الفردوس هنا فهو مقدرة الكلمة على الفعل وعلى التغيير المباشر والسطوة غير المحدودة للشعر. ذلك كان "فردوس " شعر المد القومى وأوائل وعى التيار الماركسى بذاته. وعى البراءة والأمل غير المحدود. أسفا..! سرعان ما جارت الأحداث الجسام تزلزل هذا الفردوس وتكشف عن أن الأمر أعقد مما كان متصورا، بكثير . هذا الفقدان له أصداؤه الفاجعة أحيانا والساخرة حينا والصاحية الواعية فى كل الأحيان . فى شعر

السبعينيات. ولا يعنى ذلك بالضرورة "كفرا" بالفردوس، وبوجوده فى نهاية الأمر على نحو من الأنحاء، وإنما يعنى تركيبا أعقد وأعمق فى الوعى بآليات العلاقة بين الشعر والحركة الاجتماعية وبأنها ليست على ذلك القدر من الطواعية والآلية والحتم الجبرى المسلم به.

ولعله ليس من قبيل المصادفة أن قامت جماعة "أصوات " منذ قليل بإصدار الكتابة السوداء التى تعيد إحياء اعمال رموز السيريالية المصريين الطليعيين من جيل الثلاثينيات والأربعينيات كما لو أنها تعثر من جديد على منابع الهامها المفقودة.

أننى أرى فى الشعر الجديد "مخلصا للشعر من مطب الانشاء وفوضى البوح ـ والرومانسية المهترئة والاحتدام اللغوى والشعرى الذى أنهك اللغة الشعرية وفرغ طاقة الشاعر فى العناصر القوية الدافعة بها نحو ذرى اكتشافات. متحولا بلغة الشعر نحو الانفتاح على الفنى الشاسع الذى تمتلكه اللغة العربية. وعلى الامكانات التى ينتجها الخطاب الشخصى والصوت الشعرى، إذ تميل لغته إلى الأخذ بالإمتلاء بدل النزوع نحو تقليد الحركة الدائرة على السطح والنسيج على منوال ، وبالتالى

العجز عن الإتيان».

التحدى الذى يقوم به هذا الشعر هو مواجهة الجاهز المعد سلفا ودحضه على كل المستويات: الجاهز التراثى، المأخوذ مأخذ التسليم والتقديس، والجاهز الايديولوجى، الداعى إلى مباشرة ـ مهما تخفت وتنكرت ـ فهى قائمة ومفروضة سلفا. والجاهز القالبى الشكلى فى الايقاع والموسيقى وطرائق دوران الجملة ولف العبارة، والجاهز المضمونى المطروق المألوف الذى ضربت فيه الاقدام وعبدته لسنوات من التناول والعلاج حتى يبدو ممسوحا معادا انتاجه ، مملولا حتى الغثيان.

ومن جراء هذه المغامرة على هذه الأصعدة سوف نجد أنه شعر ملتبس غامض ، ومتعدد مستويات المعنى والدلالة معا. لكنه التباس خصيب ، وخلاق ، يدعو القارىء إلى الصحو والمشاركة والاسهام فى خلق المعنى، هذا شعر لا يقرأ فحسب، بل هو ـ كما يجرى القول الشائع الآن ـ لابد أن يُكتب أيضا، فى كل مرة، ومع كل "قارىء ـ كاتب" . أنه ليس الشعر المبذول الملقى على قارعة الطريق متاحا لكل من يلتقطه، بل هو عزيز وصعب مدارجه ـ كما ينبغى أن يكون الشعر.

ليس هذا صوت الجماعة القبلى المسبق المصنوع سلفا، وليس صوت الفرد الرومانسى، بل هو صوت "الأنا" الملتبس بالآخر، معه وفى مقابله معا، فى داخله وضده معا، يزجره ويتحد به الآخر فى وقت معا.

و"الآخر" قد يكون اجتماعيا . وقد يكون كونيا، قد يكون متحددا متعينا آنيا وقد يكون مطلقا، مفارقا، متساميا. قد يكون "الآخر" ذاتا أو شيئا، ظاهرة إنسانية حية عارمة وجياشة، وديعة أو صاخبة . أو "موضوعا" جامدا، لا مباليا . ملقى به هكذا، فى العراء، بصمت.

قد يكون "الآخر" واقعة حياتية صغيرة يومية، بل سوقية، وقد يكون خطفة حال عابرة (وملتبسة دائما) فما من نقاء رومانسى هنا قط) كما قد يكون ظاهرة اجتماعية أو حدثا سياسيا، على السواء.

هؤلاء الشعراء إذن يعلنون صراحة، من البداية أن التفعيلة ليست مقدسة أما أنا فأظن أنه لا مستقبل للشعر العربى الآن إلا إذا واتته الجرأة النهائية على أن يصنع بنفسه ايقاعاته الخاصة وأن يبتكر موسيقاه على إطلاقها، وما يسمى بقصيدة النثر أوثر أن أسميه بقصيدة "الايقاع الجديد" أو قصيدة"الحركة والسكون" كما

قلت من قبل، وأظن أن بقايا المعركة التى تدور حول التفعيلات الخليلية أصبحت شيئا قد عفا عليه الزمن بل إننى أجد فى تراثنا العربى القديم عند الصوفيين على الأخص شعرا كأخلص وأجمل ما يكون الشعر. فليست الحركة الجديدة فى كسر الأوزان التقليدية منبتة الصلة بتراثها، بل على العكس هى نابعة منه ومكملة له.

ومن ناحية أخرى، فليست القصيدة الجديدة غنائية فحسب، ذلك كان "تراث" ماسمى بحركة "الشعر الجديد" عند فرسانه صلاح عبد الصبور وحجازى وغيرهما من ورثة حركة "أبو للو" وما يقال أحيانا من أن القصيدة الدرامية ـ أى القصيدة المكتوبة للمسرح ـ هى مستقبل الشعر العربى هو وهم حسن النية. القصيدة الدرامية لها مستقبل . ولكن هل يمكن أن تتصور المستقبل بدون شجى القلب وغناء الأحلام؟

هذا فضلا عن أن الدراما فى قلب القصيدة الحداثية ليست هى فقط الدراما المصنوعة للمسرح، أن فى تقلب أدوار الصوت الشعرى الواحد، وتعدد الأصوات الشعرية فى داخل القصيدة الواحدة، دراما جديدة وأصيلة قائمة

برأسها.

لئن كان "الأنا" سائدا وقويا فى القصيدة التقليدية بكل مراحلها. فإن قصيدة الحداثة هى قصيدة التساؤل أساسا وليست قصيدة التقرير والتنبؤ ولا الشجن العاطفى الرومانسى ولا الحكمة التقليدية.. الخ بالعكس. القصيدة هنا هى قصيدة الأزمة. هى قصيدة الأنا الممزقة وليست الأنا المقررة ولا المتعالية بالتأكيد.

ومن ناحية أخرى فإن ما يقال عن "تشابه الأصوات الشعرية" فى داخل سياق شعر السبعينيات وهم آخر مضلل فالأصوات الشعرية الواعدة الجادة سرعان ما تتبين قسماتها المحددة. وإن كان هناك بلاشك إطار عام هو الذى يوحى بهذا التقارب. فى تصورى أنه بنضوج الخبرات الشعرية لكل من شعراء الحداثة الجادين يزداد اختلاف "اللهجة". وتتحدد السمات المميزة لكل شاعر. ويتفرد صوته.

وأخيرا فإن تعدد هذه الأصوات ، فى هذا السياق، أمر له دلالته . أما "الشاعر الكبير" الواحدى الصوت فهو، فى العادة من منتجات الأزمنة المحددة القسمات. دعك من التساؤل حول مشروعية هذه التسمية نفسها. " الشاعر

الكبير الواحد أو الصوت الكبير الواحد". فى ظنى أن زمن التساؤل والتمزق والحيرة من شأنه أن يعيش فيه شعراء كثر لا يستأثر منهم بالمسرح واحد فقط يتضح فى النهاية أنه مجرد واجهة أو قناع خاو.

تبقى عملية التلقى، والمشاركة فى الخبرة الشعرية.

هناك فى تصورى طريقتان لتلقى العمل الشعرى وخاصة عندنا. ففى تراثنا أن تلقى الشعر احتفالى وطقوسى. وفى تراثنا ذلك الشاعر الذى يقوم فى الوقت نفسه بعدة أدوار: الداعية الواعظ والمرشد، لسان حال القبيلة أو الأمة وأيضا دور المغنى والموسيقى بل حتى دور الممثل فى المعنى الذى نعرفه اليوم.

وبهذه الطريقة فإن للتلقى قطبان كبيران أحدهما لابد أن يكون بالضرورة قطبا جماهيريا. تلقى الشعر هنا، كما كان فى المسرح البدائى والأغريقى وهكذا، خبرة جماعية فيها سحر الوجود العضوى الجسم والتقارب الكثيف بين الناس ومازال لهذه الخبرة سحرها وتأثيرها حتى اليوم. ولكن هل يمكن أن ننقل من خبرة المتلقى الحميم بين قارىء أخلص ذاته لتجربة الإبداع الشعرى وللنص بذاته مجردا من سحر المؤدى له ومن سحر

الكثافة الجماعية فى المشاركة؟

فى تصورى أن الشاعر الحديث أو الحداثى إذ يتخلى طائعا عن نشوة الإيقاع الرتيب وعن سحر الموسيقية السافرة والمباشرة لكى يعتنق نشوة أخفى مدخلا وأرهف إيقاعا إنما يوجد نوعا من الحساسية الجديدة لها طزاجتها وبكارتها وحريتها التى أتصور أن الشاعر التقليدى قد فقدها جميعا، فى نفس هذا السياق سنجد تلقى الخبرة الروائية التى هى فى النهاية، أو ينبغى أن تكون حوارا متصلا بين الكاتب وقارئه بل مواجهة دائمة وأكثر من ذلك هى تتطلب من القارىء أن يسهم بدور نشط وإيجابى فى التجربة الإبداعية وتخلق هذه التجربة. فليس الكاتب هنا هو الذى يفرض على قارئه من عل تجربة نهائية مغلقة وعلى القارىء أن يتقبلها فى سلبية كاملة، بل يتطلب الكاتب من قارئه قدرا من الندية والتراصف فى تخلق الخبرة التى تصبح خبرة مشتركة بينهما.

ومن هنا فإن الإبداع ـ فى سياق الحساسية الجديدة كلها ـ إنما هو أساسا فعل فردى حميم، يستدعى فعلا فرديا حميما، كلاهما فيه ضرب قلق فى مجاهل الابداع وليس فيه ركون إلى المسلم به المطروق المطمئن. فعل

القراءة ـ كما يقال ـ هو نفسه فعل الكتابة من جديد، وكل قصيدة إما أن تكتب من جديد أو لا تكون.

ولكن ذلك بالطبع لا يعنى انقطاعا عن "الجماهير" ـ أو على الأصح ـ عن "الحركة الاجتماعية" بل لعله يسهم فى هذه الحركة من باب خفى أو خلفى ولكنه نفاذ، إسهامه أعمق وأبقى فى النهاية من الشعر "الجماهيرى" الذى يقرع الآذان ويستثير وينطفئ سريعا.

يفترض هذا الشعر أن المتلقى مشارك إذن، مبدع، كادح فى العمل الفنى كدح الشاعر نفسه ـ وسواء كان الكدح فطريا عفويا ملهما دون جهد، أو كان غير ذلك ـ وليس المتلقى متقبلا خاملا ناعم البال تهدهد حواسه ايقاعات مألوفة رتيبة مطمئنة تنيمه وتطامن من روعه.

ولعل لذلك آثرت أن أكسر المقرر المألوف فى مثال هذه المقالات، فلم أورد نصا واحدا ولا سطرا واحدا من الشعر، على سبيل التمثيل والتوضيح والتقريب، وإنما تركت للقارىء الجاد جهد البحث عن هذا الشعر، وجهد "كتابته" من جديد.

إن "أصوات"، و "اضاءة" هذه الحركة الشعرية الواحدة فى نهاية التحليل، مازالت بحاجة إلى دراسة نصّية متأنية.

تكشف عن مقومات النصوص وعلاقاتها أولا ، ثم عن ارتباطها بالتراث وبحركة المجتمع من ناحية أخرى.

لم يغفل شعر الحساسية الجديدة ما يسمى بالمشهد اليومى، أو قصيدة التفاصيل على عكس بعض المقولات التى قد تجد رواجا. نظرة سريعة إلى هذا الشعر ـ فى تطوره المتصل وتجدده المستمر ـ تؤكد أنه قادر على استيعاب وتمثل ما أنجزته قصيدة الأجيال التالية ودمجه فى نسيج مركب ومتنوع يعطى الشعر غنى وثراء لعل قصيدة الشعراء الجدد تفتقر إلى مثله.

ما يهمنى أن أشير إليه فى نهاية هذه المقدمة هو عودة وترسيخ ما أسميه "الكتابة عبر النوعية" من ناحية و"القصة ـ القصيدة" من ناحية أخرى، أو هما معا، فى كتابات القدامى والمخضرمين من أمثال بدر الديب، وكاتب هذه السطور أو الكاتبة اعتدال عثمان أو القصاصين الشعريين نبيل جورجى ، منتصر القفاش، ناصر الحلوانى، ابتهال سالم، ومن قبلهم سحر توفيق، وغيرهم.

ففى هذه الكتابات تخط جديد لعتبات غير مسبوق عبورها فى سياق الحديث وفيها سمات الحساسية الجديدة التى رسخت واستوعبت حتى أصبحت مكتسبات تكاد

تكون مسلما بها، مأخوذة مأخذ الفطرى، الآتى عفو الخاطر تقريبا وإن لم يكن تماما ، ثم تضاف إليها رؤى وتقنيات جديدة كل الجدة، مستلهمة من خبرات الشعر "الجديد" حقا، تطورها وتثريها وتكشفها وتعطيها خصائص جديدة.

ومهما كان المنتظر من حركة الشعر السبعينى كثيرا ومهما كان الطريق الذى عليها أن تقطعه مازال طويلا وفسيح الجنبات فلعل من بعض فضله أنه أسهم – ولو من غير قصد – فى ترسيخ الكتابة عبر النوعية. والقصة القصيدة ، وهما ما استشعر بأن المتسقبل لهما، بعد أن صدأت وتثلمت حدة الكتابات التقليدية بما فى ذلك كتابات "الحساسية الجديدة" التى أوشكت هى الأخرى أن تصبح تقليدية، مالم تنقذها وتبث أنفاس الحياة والشعر فيها إلهامات "الحداثة" بالمعنى الذى أوضحته فى مقدمة هذا المقال. وهى الإلهامات الباقية المستعصية ابدا على التأطير والتقنين.

٤ سبتمبر ١٩٨٩

# ماجد يوسف

# شاعر من أهل مصر

## أ- ماجد يوسف
## شاعر من أهل مصر

لا أريد أن أعد، هنا، بأن ألتزم قواعد صنعة النقد، والدرس الأكاديمى، العلمى، الموضوعى، المنهجى، أو ما شئت من صفات . فأنا ، حقيقة، لا أجيد هذه الصنعة، وإنما أريد أن أعد بأن أفكر ، كتابة، بصوت عال إن صح هذا التعبير. وآمل أن يكون هذا النوع من التفكير أيضا، نوعا من المشاركة فى الخبرة الفنية، نوعا من المشاركة فى إعادة خلق هذه الخبرة. وفى ظنى أنه إذا كان العمل الفنى قادرا على حفز هذه المشاركة، وابتعاثها ، فتلك علامة أصالته، وخصوبته. وبالتالى فإن التأملات التى أثارتها عندي قصائد ماجد يوسف هى، فى هذا السياق، تأملات، لا أكثر، أو اقتراحات للفهم، أو مشروعات للمشاركة فى الخبرة، أو محاولات للدخول فى ساحة مشتركة من المعاناة، والمعاناة، هنا بالمعنى الطيب، معنى الجهد فى الوصول إلى رؤية.

والحقائق . أو الوقائع . أولا . أشياء صلبة، كما يقال. نحن هنا مع شاعر يكتب باللغة التى لا أعرف إلا أن أقول عنها لغة أهل مصر. والجانب الأول من هذه المسألة، هى بالتحديد . هذه اللغة، لاأريد أن أسميها اللغة العامية لسببين: أولا لأن فى هذه التسمية نوعا من التعالى الموروث القالبى، وأرجو أن نحذر من القوالب الاكليشيهات، وأن نتوقى التعالى. والسبب الثانى، والأهم، أن هذه اللغة هى أساسا لغة فنية، أو على الأصح خبرة فنية، فليست هى اللغة التى يتحدث بها عامة الناس، فى شئون معاشهم أو مماتهم هى شىء آخر تماما. هى أكثر من اللبنات التى تستخدم فى بناء عمل فنى، أكثر من المادة الخام التى تستخدم فى تشكيل عمل فنى . أكثر من الكلمات والمفردات التى تستخدم فى رصف عمل فنى، ومع ذلك فلا ننسى أن قواعد هذه اللغة أو أجروميتها، فضلا عن روحها أو مذاقها أو لفّات تعبيرها هى قواعد لغة.

ما يهمنى الآن هو أن نشير إلى حقيقة ما، واقعة، هى ظاهرة الشعر المكتوب بهذه اللغة. لم نعد اليوم بإزاء مجرد تجارب عابرة، أو اقتحامات تحدث وتمضى، أو

شطحات فردية، بل أمام ظاهرة فعلا لها وزنها. ونحن نراها في السبعينيات من هذا القرن تحتشد، لا أقول تتضخم، بل أقول تتأكد، وتجتذب خبرات متزايدة بأعداد متزايدة، أي أن لها بالفعل جاذبية خاصة وقوة شد خاصة ومقدرة خاصة.

ومنذ أن دخلت هذه اللغة، لغة أهل مصر، أرض "بلوتولاند" على يد لويس عوض، في أواخر الأربعينيات، لم يعد من الممكن أن نعدها، فقط، مجرد لغة "عامية"، أو لهجة متدهورة، من لهجات اللغة العربية الفصحى — أو حتى لغة "العامة" بمعنى لغة "الشعب" ولم يعد من الممكن أن ينظر إليها أى كان، من عل. ومنذ ذلك الاقتحام القديم، البهيج، الذى مازال حتى الآن محفوفا بالخطر، بدأت لغة أهل البلد، بالفعل، تحمل، في سياقها الفني، أعباء العصر، وتكسب شحنات ثقافته.

وضع صلاح جاهين بعد ذلك صياغة رباعياته، وعرف ما بين الطين والقمر من صلات القربى الحميمة، أي عرف ما بين المادة الخام الطيبة المأخوذة من ألسنة أهل البلد وبين الهموم الفلسفية المحضة، من إمكانات للتقارب بل للاندماج أحيانا، على الرغم من الحدود التي تفرضها صيغة

الرباعية نفسها، بغنائيتها الملازمة.

ثم جاءت ومضت الثمانينيات ، وبعدها التسعينيات وها نحن فى بداية قرن جديد والمجتمع يتقلب ويموج بما عرفناه ونعرفه من أمجاد وانكسارات وأضداد بل نقائض ، وفى خلال نصف قرن من الزمان تأكدت ــ فى ظنى ــ ظاهرة هذا الشعر المكتوب بلغة أخرى هى غير العربية الفصحى. واسمحوا لى أن أقول لغة. فلا أظن أنه يوجد حقا "طابو" فى تناول هذه المسألة، لأن هذه الظاهرة موجودة هى حقيقة، أو واقعة صلبة.

الملمح الأول فى هذه الظاهرة ــ أو هذه "اللغة ــ الظاهرة" إن امكن القول ــ هو أنها ليست لا لغة الشعر الشعبى القديم، ولا لغة ما اصطلح على تسميته بالزجل، ليست لغة شاعر الربابة القديم، ولا شاعر المواويل، وليست لغة بيرم التونسى وحسين المصرى وأبو بثينة لا بمفرداتها ولا بهمومها.. لا بألفاظها ولا تركيباتها ، لا بموضوعاتها ولا معالجاتها، ومرة أخرى، فبالطبع لا فصل هناك ولا تفرقة ممكنة بين الجانبين العتيدين، جانب الشكل وجانب الموضوع، القالب والمحتوى، اللفظ والمعنى إلى آخره. هذه مجرد تفصيلة اصطلاحية ولا داعى فيما أظن

للخوض فيها.

وأريد أن أقول أن هذه "اللغة ـ الظاهرة" أو "اللغة ـ الحدث" أو "اللغة ـ الواقعة" لها قوانينها الخاصة التى ابتدعتها لنفسها ، فهى تزداد غنى ـ تمتح من المصادر والينابيع المتاحة كلها، من الفصحى التقليدية والحديثة، من سياقات العلوم أو الفلسفات ، ومن مفردات المثقفين الآتية، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، من اللغات الأجنبية على السواء، ولكن الأهم من ذلك بالطبع أنها لم تعد لغة أديب تقليدى ـ حتى فى داخل اطار العامية ـ لم تعد أداة للنقد الاجتماعى الصريح المباشر، ولا لغة المتعة بالوصف الاجتماعى المرهف كما كانت عند بيرم فى ابداعاته المتميزة، مثلا، بل دخلت الآن إلى ميدان الشعر، الشعر كما تعرفه حساسية العصر كله، ودون أن تضيق بها مواضعات اللغة، إذن فقد تأكدت يفاعتها، وأثبتت لنفسها أصولها وأنسابها وقراباتها، على أيدى مجموعة من شعرائها الذين يضربون فى تيه، لأنه غير مطروق، لأنهم يخطون دروبا كانت مغلقة ويكشفون فيه منابع كانت مسدودة ويذكروننا فى ذلك بأعراق حية فى الدماء رغم الصروف والمحن، .وأنا أزعم أن القرابة الحقة إنما تقوم

بين هذه الأعمال بهذه اللغة . وبين ما عرفناه باسم الشعر الحديث أو الشعر غير العمودى الذى كتب ويكتب منذ الخمسينيات. هذان التياران فيما أظن هما تيار واحد قد انشعب الى ثنائية فى اللغة ولكنه واحد. يتطور ويتدفق ويتغير فى داخل هذه الواحدية نفسها.

أى أننى أريد أن أثبت لهذه اللغة المصرية. فى شعرها الحديث. أصالة ـ ولندع الآن أجروميتها وقواعد صرفها ـ وإنما الأصالة التى أعنى هى تحدرها مباشرة من الحساسية الثقافية العامة المعاصرة. بكل ما تحمل هذه الحساسية من تراث وكل ما تسعى إليه من تحقيق فى وقت معا.

ومن الواضح طبعا أننى لا أريد أن أنفى ـ ولا يمكن أن أنفى حتى إذا أردت ـ هذه الفصحى التى أتحدث بها الآن. ولا أن أهون منها أدنى تهوين. على العكس. للفصحى أيضا حيويتها الجديدة والمتجددة. ومشكلاتها القديمة والجديدة أيضا. وهى تثرى وتتجدد. بل وتتفجر أحيانا . وأنا مؤمن أنها لغة شديدة الأيد وبالغة الرهافة معا. وأنها بطبيعتها نفسها. ثرية وثرة. وفسيحة بل شاسعة الأرجاء لا يمكن أن تستنفد نواحيها وإنما أريد أن أقول ببساطة أننا أمام ظاهرة. واقعة. إنه لم يعد من الممكن

أن يمارى أحد فى أن للغة المصرية شعرها، وأنها قادرة أن تفى بهذا الوعد، وأن تحقق هذه البشارة، أى أن تحمل أعباء الشعر، الشعر، فقط، على اطلاقه، دون تحديد.

وأظن أن ماجد يوسف هو واحد من أبرز وجوه هذه المجموعة من الشعراء الذين يعطون لغة أهل مصر صوتها، وهى تعطيه، من ناحيتها، صوتا له وحده. وأظن أن هذه علامة فارقة من علامات الشاعر الحق.

وصوته منذ الآن قد أخذ تتحدد له نبراته وايقاعاته. بدأ يخلص من شرنقة التكون والتخلق، وينفض عنه عقد الحرير الذى ارتبطت به ولادته، من أصلاب أسلافه الأقربين. والذى يعرف أشعار ماجد يوسف الأولى لا يمكنه أن يخطىء نبرة شعراء مثل صلاح جاهين، وعلى الأخص سيد حجاب، تتسلل إلى صوت الشاعر وتمتزج به، لا فى الهموم العامة، أو الاهتمامات العامة، فقط، بل حتى فى مفردات اللغة الشعرية، فى التعبير عن طريق البحر، والسمك، والمرساة، والشباك، إلى آخر هذه المفردات، بل حتى فى الصياغة نفسها، يكفى أن أشير هنا لمجرد التدليل، فما أظن أن هذه القرابة بحاجة للبرهنة ولا حتى للجدل إلى بيتين عثرت عليهما بسرعة، دون بحث، من

الشاعرين:

فعندما يقول سيد حجاب:

صوتك ضفيرة حرير يفرش سلالم فوق حيطان البير

ويقول ماجد يوسف:

لما المسا يجدل ضفاير غربته فى عنيكى لحن من الاسى

ح افرد شباكى فوق بحور الليل

فنحن هنا بإزاء شاعرين، متفردين ، متميزين، نحن بإزاء رؤيتين شعريتين لكل منهما وجوده، بل حضوره ولكننا أيضا بإزاء نوع من سيطرة صوت الشاعر الأول والأسبق، وتأثيره.

ولا أظن أنه يمكن أن يكون هناك خلاف حقيقى حول هذا التأثر أو هذا النسب إن شئت ، على طول الديوان الأول، فيما أعرف على الأقل، لماجد يوسف، ونظرة سريعة حتى، فى تحليل النصوص، عند ماجد يوسف من ناحية، وصلاح جاهين وسيد حجاب من ناحية أخرى، سوف تثبت هذا النسب بلا عناء، وهو طبيعى، بل جيد، لأنه يبصرنا بتسلسل الظاهرة، وبمعنى ما ، بأصالتها ، ولأن ماجد يوسف، فى عمله الأخير، يخلص تماما من هذه التى أسميها "سيطرة" النبرة السابقة، نبرة غيره، نبرة سلفه،

لكى يجد صوته الخاص، بعد فترة انقطاع طويلة أظنها كانت ضرورية جدا، بل حيوية وأساسية.

ونبرات صوته، على ما فيها من غنائية متوقعة، تتشكل بهموم المعاصرة الراهنة. هل نصغى معا إلى هذه الغنائية السهلة العذبة المنسابة بطلاوة بما يكاد يكون عفوية ولكنه ليس عفويا :

حصان فى السرارى     بيرمح قبالى فى دروب المدينه
ويضحك فى عين البيوت الحزينة     وتضحك سنانى
وأترك عنانى لحصانى ياخدنى يجبنى     يقول مابداله
يطير غند بير الكلام والمعانى     وأفحت فى قلبك آلاف الأغانى

ومن نفس القصيدة:

يا عين.. ياليل.. ياليل.. ياعين     ويوصل شعاع الكلام يا حبيبتى
ـ شعاع الألم ـ بين عيونك .. وبين
حصانى اللى رجله انتنت م السفر.. حصانى كبا
وحتى الشموس اللى طول النهار كات تبوس الطريق
ما شبعت ونالت مرادها خلاص..

أما هموم المعاصرة فكثيرة، ومثقلة، وهى تتراوح بين أسئلة عن الماهية، نفسها، ماهية الشاعر والإنسان، وعن وجود الشاعر والإنسان، وبين أسئلة ـ وقليلا جدا أجوبة ـ عن

مصير الوطن، وأصوله، وهويته.

إقرأ مثلا مقطعا من قصيدة "البير"

ومن قصيدة "ترجيعات على ٣ زوايا"

ومامن شك فى أن هذه الهموم هى بطبيعة الحال هموم أهله الذين يقول عنهم، ولهم، ولكنها أيضا هموم حساسية العصر التى لايعرفها إلا المثقفون، هذا ما يتضح، وتقوى ملامحه فى شعره الأخير. ففى قصيدة أخيرة له:"دراما الأبعاد العشرة، بحث أساسى عن هذه الهموم المزدوجة: ماهية الانسان وهوية الوطن، وهوبحث ملتاع، لاعج الحيرة، فليس هناك ماهو مضنومض أكثر من الحس بالتساؤل عن الهوية، بل عن الماهية نفسها. هل نسمع هذه اللغة:

من طاقة النهدين    بافتح بيبان العطش    بادخل لأعماقك    باطلع لسابع سما
بانزل لسابع أرض    طين السكسك فيا    الحيرة حيرانه ـ كالنجم ـ فى عنيّا
والشمعة مطفيّة بتنور العتمات    وانا باقطع المسافات    عند المفارق أيات
واسأل حكيم عنك يمكن يكون لقمان ـ جايز يكون سقراط ـ زرادشت ـ بوذا ـ فلان
يمكن يكون علان .. مايردش السؤالات..

هذه اذن لغة الشعر المثقف المدرب الحساسية، أولا وأساسا، خصبا فى أصوله وثر المنابع ولكنه يواكب اليوم، ويتطلع بالضرورةإلى غد، وعندما أقول خصبا فى أصوله فإننى لا أضع

تقييما نقديا "خارجيا" فقط، ولا أصف هذا الشعر من خارجه فقط، بل أقصد قبل ذلك إلى مصاحبة الرؤية الشعرية نفسها. أنظر إليه كيف يبدأ السؤال: يبدأ من بؤرة مفتوحة فى أصل الخصب نفسه والعطاء، "من طاقة النهدين يفتح بيبان العطش" فليس ماجد يوسف سليل العامة من شعبه فقط، هو أيضا سليل بلوتولاند شاء أم لم يشأ، والمتحدر من أصول الانتيلجنسيا المصرية، قديمها وحديثها، وهو يبتعث، بجرأة شديدة جدا، لقمان وزرادشت وسقراط وبوذا، فى بيت واحد، دون تمهل، وبتلخيص يدعو إلى الروع والصدمة. ولكننى أحسه تلخيصا مشروعا، متمثلا ومستوعبا ومسلما به. ما أريد أن أقول : أن هذا النوع من التلخيص المندفع يمكن أن يكون مجرد ترصيع أو سرد، أو قرقعة لحبات مسبحة متتابعة، وهنا مزلق يقع فيه الكثير من محدثى الانتيلجنسيا المصرية ــ وغير المصرية ــ عن حسن نية، أو عن فقر فى الحساسية، سواء هنا، يصبح مجرد رص الايحاءات الملتقطة بأصابع باردة دلالة وبنية على الافتعال أحيانا، وعلى الضحولة فى أكثر الأحيان. وأشهد أن الكثيرين من شعراء الموجة الجديدة، بالفصحى أو العامية ، مدانون فى هذا المجال. أما ماجد يوسف فأحسه من غير هذه القبيلة، وإن كان مايزال عليه أن يتخلص

تماما من قبضتها. ماينقذه هو ماينقذ الشعر: حرارة البحث والأمانة فى السؤال، والخشية من الجواب السهل، والوجل من الوقوع فى أسر الشعار القالب. النمط. المعد سلفا. المصنع جاهزا في فبارك الثقافة الشائعة. ما ينقذه هو التفادى عن هذه الهوة الممهدة المريح السقوط فيها.

ومعذرة إن كنت ركزت انتباهى قليلا عند هذه النقطة فهى سمة واضحة من سمات هذا الشعر الواضح. وهى تتردد فيه وتتراوح أصداؤها كثيرا.. النبض المتسارع، والإيقاع المتدارك، والصور المتلاحقة بل المتدافعة المتراكبة، ملخصة ومقطوعة، تومض ويصطدم بعضها بالبعض بل يقع بعضها على البعض، ويطبق بعضها على البعض، فى نوع من التعانق متعدد الأذرع والسيقان : هذا نجده فى شعر ماجد يوسف، بوضوح يظهر فى البداية فى التركيبات الموجزة ذات النكهة السيريالية. ثم يتفجر فى قصيدتين على الأخص "ست الحزن والجمال" حيث نجد متتالية أو متتابعة بارزة :

ع الحيطه سيوف بحروف لميع – ودروع من فوقها آيات قرآن – وزرود من فوقها أسود بشناب – ورماح مسنونة على الأبواب– ومراوح ريش– وكتاب أسرار– وقصايد شعر على الأحجار– وسنابل خيل عند الأعتاب – وجراب– وسروج– مصباح لعلاء

الدين مسروج - وصور لقلاع - وأسوار- وبروج- ومروج خضرا وبنود- أعلام- وأبو زيد ع الحيط ومعاه عنتر- وحمام زاجل- وبشارف عربى ومزيكا تواشيح أندلسى- وكام خنجر- راجل مشدود لابس عمه.. بينادى لتنزاح الغمة - تمثال لأمير باين أحمس - وقصاده تمام الزير سالم- وأدهم- وياسين- وصلاح الدين- وملابس عربى ونرجيله..

وهكذا وهكذا فالمتتابعة طويلة ولكنها ليست شائقة فقط بل ذات دلالة شعرية واضحة. ثم تنفجر مرة أخرى فى صور قاهرية حديثة، فى قصيدة **"دراما الأبعاد العشرة"**. أقتطع منها فقط لحظة أو لحظتين: ضحكة حبيبتى- الشمس- موت الضل- نزف الريح- إعلان لفيلم- زحام بشر - آهة جريح - عربية أجرة- دموع برىء- شهوة جسد- صرخة وليد- كباريه- خُطب- جامع- رغيف- طوابير - قلق- أوتوبيس- فراخ- كستور- صحف- ملاليم- سكن- أشعار- مطر- سيارة شيك- جعانين- جزم- خُطب - انتحار- مزمار- غُنا- تصريح- مدير- مومس- قتيل- تعمير- عبور- إنجاز- يمين- أسنان خداع- سرير - حرام- يسار- حصار- جواز- خمور- سجون- مُجون- وهكذا وهكذا. حتى يقول: تفتح إشارات المرور تولع مصابيحى الغريبة تلتمع بالألف لون.. وأظن أن هذا الاحتشاد

المركب المميز ليس له فقط دلالة اجتماعية مفصحة- وهذا هام- بل هو أيضا وأساسا عند هذا الشاعر قيمة سيكلوجية أصلية وأولية. أظن أن طبقات الوعى عنده مفتوحة بعضها على بعض. أن المسار من الوعى الصاحى إلى أغوار سفلية عما هو تحت الوعى الصاحى مسار غير مسدود. ومن قيم الشعر. فيما أتصور. أن يزيح السدود عن هذه المسارات. بصيرتنا. نحن. عندئذ. نصبح أنقى وأصفى وأعمق. بأنفسنا وبالعالم من حولنا.

ومادمنا فى هذا السياق فهل نشير أيضا إلى الإيقاعات المتراوحة غير الملولة التى تمتاز بها موسيقى هذه اللغة. عند هذا الشاعر؟ فهى إلى الغنائية التى عهدنا فى مثل هذا الشعر كله. بسلاستها وطلاوتها ومذاقها الخاص. بل بما فيها من جرس طفولى أحيانا ـ هذه صفات لغة أهل البلد ـ تتجاوز هذه الإيقاعات الوجيزة المرقصة إلى وقع أثقل خطى. واملأ وزنا . وأكثر توترا بدراما مشدودة ومتطاولة الرنين. بل وأحيانا مثقلة ـ بالمعنى الطيب للثقل ـ بأحمال من ذهن يعرف أيضا كيف يبلو محنة التفكير. وليس هذا أبدا بالقليل.

نسمع هذه الغنائية أولا فى مقطع من "ست الحزن والجمال"

وأدوّر عليك فى طينه شراقى

وأروّى العطش فوق لسانى بإسمك

ثم من قصيدة "دراما الأبعاد العشره":

يا أم العروق الدم فيهم أنبيا

تنزف جروحك ـ ع الجبل فى كل يوم ـ

.. شاعر مسيح الأردية

صلبه السؤال على باب يهوذا اللى انتحر.

.. جوا العيون المضحكة والمبكيه

يا أم العروق الدم فيهم أغبيا

الطير على الأربع جهات ..

.. للم جناحاته وحيا

تنزف جروحك ـ فى الصعود ـ شاعر يوحنا الأغنيه

مطلوقة من براكين دماه كل الطيور السالوميه المشجية

يا أم العروق الدم فيهم اذكيا

لسه الصخور ناهشه الفرس

ومرشقه سيوف الحرس على كل باب من بوابات القاهره

تنزف دما الحلاج ـ فى جرحك- أغنيات المسفوحين فى الأقبيه

فى هذا السياق نجد إحدى تقاليد الشعر المكتوب باللغة

المصرية، حيث تحتل المفردات الفصحى مكانها، بشكل ضرورى، وتتمثل اللغة هذه المفردات دون عناء، فيقول الشاعر مثلا:

تفجر عنيكى البدع من سكونى، يكسر شعاعهم مواسم كمونى

أو يقول:

تبرق الأشياء فى لحظه، تصعق الطير الحلق، ينكفى فى بير الفجيعة

أويقول:

متخضبه بالرؤية فى كف البشير

فهذه مفردات لايقولها إلا المثقفون، وبالفصحى، فى داخل جسم لغتهم، تتجاور مع مفردات مأخوذة مباشرة عن أصولها الأوروبية، وهى شائعة على طول هذا الشعر وعرضه، دون انفصال ولا افتراق، فليس تطعيم اللغة الشعرية بالفصحى هو القضية، بل تطويع العامية واكسابها المقدرة على النهوض بأعباء التعبير، وتمثل التراث الثقافى العربى والأوروبى على السواء.

هناك تكنيك الشاعر الذى لا أريد أن أطيل القول فيه، وهو موفق وأصيل فى معظم الحالات، منه، التقطيع، والتزامن، والحوار وكسر سياق السرد الزمنى، إلى آخر هذه الحيل الفنية

التى أصبحت اليوم كلاسيكية تقريبا، ولكن المهم ليس فى صياغتها بل فى اندماجها بالعمل، ليس في مجرد موسيقيتها بل فى وظيفتها، ونمو عمل الشاعر فى هذا المجال، نمو صحيح.

وهناك ما اصطلح على تسميته بشفرة الشعر أو رموزه. هذه الشفرة عند ماجد يوسف قريبة، ومأخوذة من الرصيد العام لهذه "اللغة" فى موجة الشعر الحديث فصيحة وشعبية على السواء، الحصان، والديك، والسفينة، ومايدور فى فلكها من مفردات، والطيور والغربان، كلها واضحة الدلالة، تكتسب نغمة شخصية أحيانا، ولكنها مع ذلك، من الرصيد العام. بالإضافة طبعا إلى مفردات الأعلام الدالة على تجريدات: يوحنا وأحمس وسالومى والحلاج وعنتر وهكذا وهكذا.. هذه أيضا من مخزون الشعر الحديث، لا ترف ورق وتحيا بحياة خاصة إلافى القليل، وقد تمنيت لو وصل الشاعر إلى شفرة خاصة له، لا تضيئها إلاخبرته المتميزة.

أريد بعد ذلك أن أكتفى بهذا القدر من تلمس الجانب التشكيلى فى شعر ماجد يوسف، لكى أخلص - وفى حسنا دائما هذه الرؤية التشكيلية أو ينبغى أن تكون - إلى الجانب الآخر المرتبط بها أوثق ارتباط، أى إلى ما أرجو أن نصطلح عليه

بالجانب المحتوى، يعنى، بعبارة ساذجة وقاصرة "المضمون"(ومرة أخرى وإلى ما لانهاية: لا أقصد إلى أى فصل، بأى معنى، بين التشكيل والمضمون).

***

أظن العالم عند ماجد يوسف معجون بنوع من الحسية العضوية حميم، أكاد أراه عالما جسديا، بل أكاد أرى العالم كله عنده جسدا حيا يتمزق وينتشى. ومن تجاربه الأولى حتى آخر أعماله تحس هذه الجسدية الأنثوية فى العالم، وهى على الأغلب أنثوية.

نقرأ فى هذا المحيط أبياتا، من القصائد الأولى، صورا مقتطعة عن سياقها ، صحيح، ولكن لها حضورها الخاص المتفرد:

ساعة ما ارتعش نهد النخيل / السعف قال الواد كبر

أو : لحم السفينة اللى اتخرق

أو : ننى عين القمح/ جته بتشبه غنوتى، نزلت دموع الملح منها

أو: الدم بارق ع النهود.. فوق الصدور الممتليه الناهده

ومن قصيدة "سبع سطوح للعقم":

السما نهد العشيقة اللى انتنى بالرقص ليلة دخلتى

شهدو النجوم المحروقين فى عيون حبيبتى فرحتى

ومن قصيدة: "دراما الأبعاد العشره":

برضع فى حلماتِ الخريف سم السكوت والمسكنه

واعصر على الريق اللى جف من الحنان ننّى العنب

ليست هذه الأبيات نادرة أو غريبة عن قاموس الشاعر وعن سياقه. أنت عنده تمسك العالم جسدا، وجسدا أنثويا على الأخص. وليس هنا استعارة أو تطعيم أو إضافة. بل نوع من التوحد بين العالم والجسد ـ الجسد الأنثوى على الأخص فى مواطن خصوبته.. النهد والبطن والفخذ وننى العين، وهكذا.

ولكن هموم الشاعر ـ فى المقابل ـ تكاد تكون هموما هندسية، إن صح الاصطلاح -أعني هموم العقل وانصباب الفكرة فى حدود محسوبة.

نجد هذا فى أبيات هى أيضا ليست من شوارد هذا الشعر ولا نوادره ، بل من صلب قاموسه وسياقه، مثلا:

قلبى على الكلمة داير يلف.. ساعات تبقى مركز اضاءته وكونه.

أو : تبنى العيون.. اللى اتملت بالدود بياكل فى الدواير كلها

أو : ينسحب م القاعه أهلى.. كتله باهته من الخطوط الضايعه فى ملل الملامح.. يرجف بنيانى كله.. تهرب القدرة

الوحيده اللى امتلكها

أو: تنين حقيقى من زمان الميكنة.. عصر الحقن

تضغط زرايرى إيد قويه من السلوك والكهربا

هنا نجد لبنات التكوين الشعرى معمارية وهندسية بل وميكانيكية. وهى موظفة شعريا، بقصد أو بغير قصد، فى داخل رؤية واحدة غير منفصمة. ونحس على الفور فى شعر ماجد يوسف، هذا الولع بمفردات الهندسة والميكانيكا، الدوائر والسطوح والخطوط والزراير والأبنية وهكذا. ومن السهل جدا طبعا أن نقيم الصلة بين هذه المفردات الشعرية وبين مفردات العصر الذى نعيش فيه، هذا فى مستوى أول قريب مشروع ومتصور ومفهوم بل وشائع يكاد يكون سوقيا مبتذلا . إنما المهم ـ المحك ـ هو القيمة الشعرية الأصلية لهذه المفردات. أهى، أيضا، مجرد استعارة، أى اقتراض من الخارج، ودين له عبؤه وثقله. أهى إضافة ، أى مجرد حشو وتزيد وفضول، يعنى مجرد ترصيع وتزويق ظاهرى. أم هى ـ كما هو من الضروى أن تكون ـ مقوم من مقومات شحنة الشعر، ومحرك أولى لطاقته، يعنى عنصر أساسى لو مسسته بالحذف أو الاختزال لإنحسرت الطاقة وتهاوى البنيان واختلت وظيفة ـ أو وظائف ـ الكيان الشعرى.

والسؤال الثانى، المترتب بالضرورة على هذا السؤال، هو: هل هذا فى مقابل ذلك، هل قاموس الشاعر العضوى الجسدى يقابل قاموسه الهندسى العقلى؟ هل يقابله كما يتقابل طرفان متمايزان، مستقلان، منفصلان؟

فى بداية تجاربه نعم، كان هذا التقابل ــوأكاد أقول التنافى ــواضحا وملموسا . كان بين القاموسين نوع من الشق أوالشرخ. أمافى أعماله الأخيرة فهناك نوع من التمازج الآخر المركب بين جسدانية العالم وعقلانية الشعر. فى الأول امتزج العالم بالجسد من ناحية، وامتزج العقل بالشعر من ناحية أخرى، وبقيا فى حال من الانفصال المتوتر المتجاذب، كلا منهما على حدة، أما فى عمله الأخير فنحن، لحسن الحظ، بإزاء أنماط من التصاهر بل من الانصهار . تتراوح صعودا وهبوطا فى جدلية خاصة. كانت الفروق والشروخ فيها ظاهرة فى الأول، ولكنهافى ظنى تتجه بإطراد إلى تلاحم جديد، ومتكامل أن لم يكن كاملا.

فى قصيدته "تحولات الخروج من الدوائر المثلثة":

واحد كنا .. وبقينا اثنين

وحاصرنا هناك حتم البعدين

والدم غراب فحت المركز

ورصاصة اندبت جوا العين

أو يقول :

وخلقت بؤرة الانحناء للمد.. شهوة الانطفاء.. شكلت من عبث التتابع سمفونية الاحتماء.. وطلعت من جوع الانهيار، بالرى من لحم الفرار، والضى من دم العطش.

ومن السقوط.. عرفت مدخل الارتواء.

هنا نجد الانصهار الكامل بين القاموسين، فى سياق واحد، فى رؤية خاصة غير مشقوقة.

عند ماجد يوسف حس تاريخى حاد ينتهى بما أكاد أراه توحدا بكيان حى ممتد عبر وطنه، وجنسه، ومن ثم فهو ليس استحضارا لتصورات ثقافية، وليس ابتعاثا لصورتاريخية أو فولكلورية ــ وليس فى ذلك غضاضة على أى حال، عندما يكون هذا الاستحضار أوهذا الابتعاث مبررا وموفقا ــ ولكنه ــ هذا الحس التاريخى عند الشاعر ــ يتجه نحو شئ آخر، نحو بصيرة عريضة.

وهنا أيضا أحسست أنه بدأ، فى عمله الأول، بتتابع تاريخى منفصل على نحو ما عن الشعر بدأ بتجربة تاريخية خارجية إن صح القول، خارجية ولكن شديدة البلاغة وشديدة الوقع. ولكن هذا التراكم نفسه يصبح نوعا من التيار الحى، بحرارته

واندفاعه ويكتسب كثافة داخلية، بمجرد أنه تراكم عضوى يترتب بعضه على بعض فى نسق يبدأ فى أن ينبض ويحيا، وليس مجرد رصف للصور ولا مجرد تتابع آلى مرصوص.

أما فى الأعمال الأخيرة ـ "دراما الأبعاد العشره" و"تحولات الخروج من الدواير المثلثه" ـ فيصبح مسعى الشاعر هو تلخيص التاريخ ـ التاريخ المعاش فى دخيلته ودخيلتنا ـ تاريخ الوطن، والانسان فى الوطن، وأكاد أقول تاريخ الانسان ـ وهو مسعى طموح جدا، أكثر مما ينبغى، ولكن له فضل الطموح وفضيلته. ومن ثم تضطر الخبرة الشعرية اضطرارا، فى سياق هذا المسعى ونتيجة لضروراته ـ إلى أن تصبح واحدة، متماسكة. وبالتالى فإن البصيرة لا تتأتى ولا تأتى لاحقة عن التراكم، بل بصيرته الآن تسبق الخبرة الشعرية نفسها وتعاصرها وتتولد معها. تصبح الرؤية والشعر خبرة واحدة ومتعاصرة. لم يعد الزمن الشعرى تتابعا، بل وحدة تجمع بين الماضى والحاضر والمستقبل. ولا يمكن هنا أن نستشهد ـ كما أمكن فيما سبق ـ بأبيات مقتطعة من السياق. القصيدة كلها تصبح كلا غير قابل للتجزىء وغير منفصم. هذا ما يحدث فى "دراما الأبعاد العشره" ولم يكن قد حدث فى "ست الحزن والجمال"، وهذا ما يحدث فى "تحولات الخروج" ـ ضمن

سياق أوسع ــ ولم يكن قد حدث فى "سبع سطوح للعقم".

من المقومات الأخرى والأساسية فى شعر ماجد يوسف:

حسه بالإثم فى العالم، وحسه بإثم العالم: هذه الخطيئة الخامرة بل الغامرة نجد أوضح تعبير لها فى قصيدة من قصائده الأولى بعنوان "حيوانات":

دخل الشيطان / فتح البيبان/ فى الفجر صسلا بالأنام/ ضحكت عينيه بالنار وبالشهوه الحرام/ مد الأيدين ــ الحيه ويا التعابنين ــ يرموا السلام.

إلى أن يقول، فى إدانة كاملة ومقلقة للناس كل الناس:

نطق العرق، والعرى بينهم، والسكات، واتكلموا ياما كثير من غير كلام

واتبادلوا أكل التفاحات..

وهى خطيئة لها بلا شك إيحاءات اجتماعية كامنة، لكن دلالتها الميتافيزيقية واضحة، هى دائرة صغيرة كاملة. أعنى صغيرة وإن كانت كاملة، ولذلك فإنها تقترن بالحس بالعى والخرس، وأظن أن فهمها ، على وجهها لابد أن يرتبط بإثم آخر، ولكنه منقذ ومحى ، إثم الحس بالعى والخرس، لكن حدس الشاعر عنده لا يتوقف عند هذا الكمال الصغير المحاط به فى دائرة إثم العالم المغلقة، لذلك نراه، على الفور ، فى قصائد

أخرى يستشرف باب الخلاص ويجرى خلفه، عندما يقول:

مكسور جناح الشعر فيّا، ومنجرح خد الكلام

أو يقول:

أخرس وهما ما يعرفوش ماتقول بقه، ماتقول بقه..ما .. تقول..بقه..!

ولذلك أيضا فإن فى الشعر فيه تفاؤل – وكل تفاؤل فيه سذاجة – فى داخل مأساة تكاد تكون حسية، وفيه شوق نحو العدالة والحقيقة. هذا أيضا يمكن أن نثبته من شعره الأول بأبيات واضحة دالة:

القاتل الأبله قتيل/ ساكن فى جحر المستحيل/ مش عارف أن الحنجرة/لابد ترعد بالصهيل.

فهذا إعلان مفصح وبيّن عن الإيمان: الإيمان بضرورة اندحار القهر، واستحالة استمراره. الإيمان بضرورة أن ترعد الحنجرة بصهيل الانتصار والانطلاق والعدو نحو آفاق مفتوحة.

أو نسمع هذا البيت الجميل:

المراكب يا حبيبتى محمله بجوع الصوارى للمراسى الحقانيه .

فهذه رؤية فى غاية الجمال، وديناميكيتها هادئة ولكن فعالة، والتوق فيها للحق والعدالة توق أصيل ومستقل وعميق.

الجوع للحق يبحر بثقة نحو مرسى محتم، وموجود . وهنا أيضا عبقرية تمتاز بها لغة الشعب، فى كلمة "الحقانية": هى أكثر من الحق والعدل إذا عبرنا عنها بالفصحى، فيها معنى التبرير أيضا، فيها معنى أو ظل لمعنى متحدر من أصول إلهة قديمة من آلهتنا: هى معت رفيقة أوزيريس التى تجمع فى ذاتها كل ظلال الخير والبر والعدل والحتمية أيضا هى فى الحقيقة "معت الحقانية".

أريد فى النهاية أن يؤدى ذلك كله بنا إلى الفهم الذى ينير لنا هذا الشعر كله ، فى مجمله.

تصورى، عبر مشاركة لهذا الشاعر، هو أن التركز حول الأنا ـ الأنا الشاعر والأنا على إطلاقه ـ والتمرد على هذا التركز، فى سياق متتابع حينا أو متعاصر حينا، تكاد تكون التيمة الأصلية والأساسية عنده. وبالتالى فإن هم هذا الشعر الأصلى والأساسى هو الانفلات من حصار الذات، من حصار الأنا، إلى الحبيبة ـ الوطن ـ الأرض ـ العالم.

أظن أن فى هذه النتيجة مفتاح شعره، وأن هذا الشعر، فى هذا الضوء، يصبح واضحا، مفصحا، قد يكون غامضا ولكن ليس فيه لبس، وبالتالى فهو شعر حق. فى هذا الفهم تتضح ـ بسطوع ـ قصيدة "سبع سطوح للعقم" ففى هذه

القصيدة نجد أن الأنا هى مركز الكون . نجد أن الشاعر يبدأ بذاته ـ وهو فى هذا يجعلنا نلحق بخبرتنا جميعا. فنحن جميعا نبدأ بذاتنا ـ وهو يدور حول هذه الذات . بألوانها الممكنة له، فى ست دوائر أو ستة سطوح. الأنا. هى كل شىء، أنه لا ينى يردد هذه الخبرة التى تكاد تكون عقيدة. ست مرات عددا.

ملقتش مخلوق م البداية ــ إلا أنا ..

وهذه الأنا تشع وتمتص ألوان العالم كله فى وقت معا. والنتيجة الضرورية هو فقدان الأنا فى العالم، وكسر طوق الذاتية أخيرا، من خلال معاناة متعددة الأدوار والألوان وخصيبة على رغم أنها تتناول تيمة العقم والمحل والخراب. العقم فى الواقع هو الأنانية. والقصيدة كلها تصدر عن هذا الحس التراجيدى حقا بالعقم، وهو تراجيدى لأنه أولا وعلى رغم حدته وأمانته المطلقة. لا يسلم ولا يعنو ولا يسقط بإرادته. هنا التناقض التراجيدى أساسى، وإن كان مطمورا تحت ركام متقلب دوار من مظاهر العقم المسيطرة. القصيدة تنتهى، بعد تصاعد حاد متوتر حتى لتوشك أن ينشرخ صوتها، إلى هذه الرؤية ــ الحلم:

والحلم شايفه بينفلت من صلب عودى اللى انحنى.. الحلم

سلطح نفسه فى عيون الصغار بصيت على اللوحة السراب..
ملقتش مخلوق م البداية.. حتى أنا..

صورة العقم بألوانها الستة، تمحى وتصبح سرابا ، تفقد الأنا ذاتها.. ولكنها تفقد ذاتها، لا فى عدم كامل، ذلك لا يمكن أن يتسق مع كل خصوبة تجربته السابقة السرابية حقا، ولكنها مجسدة وعضوية، بل تفقد ذاتها لأنها تفلت إلى هذا الحلم الذى ينبثق من صلب الانكسار ويثبت فى عيون الصغار هذا ما أسميه بالتفاؤل، ساذج ربما، ولكنه جذرى.

والمعاناة عبر السطوح الستة وحتى السطح الأخير الذى لا لون له ـ لأن فيه كل الألوان فيما أظن ـ هذه المعاناة هى فى القصيدة حوار صعب ومتلاحم كأنه صراع العناق ـ كأنه صراع يعقوب مع الملاك ـ بين الذات والعالم الذى يتخذ جسد الحبيبة فى مستوى أول، ويتشكل بأرض الوطن فى مستوى ثان، وينتهى بأن يفصح له عن نفسه ـ هو العالم كله ـ فى المستوى الأخير. سطوح العقم الدوارة المتحركة هى مستويات هذا الصراع ـ العناق:

"جسمك المحفور فى جسمى"

رؤية ليس فيها أقل لبس، هو جسم الحبيبة ولكنه أيضا جسم الوطن المعشوق والمقتول معا، جسم العالم المحبوب

والممقوت معا، والإفلات النهائى، من هذا الحصار الذى يضرب بطوقه الداخلى المحفور فى جسم الذات نفسه، إنما يأتى عندما تمحى الألوان، بعد تبادل طويل للإتهام، وغوص يزداد غورا فى الحس بالخطيئة، تظهر بداية التطهر، وينكسر طوق الانحصار وتبدأ على الفور القصيدة التالية، شديدة الوضوح والأمانة، فى المقطع الأول من تحولات الخروج من الدواير المثلثلة، بل فى عنوانها نفسه:

**ولأننا كنا أحبه من بداية الأسئله. كان الخروج هو الثمن للاكتمال كان المعادل للسؤال.. اتفجر النبع البرىء فى بؤرة الكهف الحلال.**

إذن فهذا هو السعى إلى الخروج من حصار الأنا، من حصار التشوه والاستحالة، من طوق الدوائر المثلثلة، وهى مثلثة لأنها شائهة ومعوجة وآثمة، هذا هو السعى إلى الخروج منها للبحث عن الخلاص، عن الاكتمال عن الدوران الديناميكى الحى والبحث يبدأ، ولعله أيضا ينتهى، من خلال الفن، هذه قصيدة معاناة الخروج عن طريق الفن، وعندما تقرأونها ، فهل تتلمسون فيها معى هذا البحث المضنى الشاق – والممتع معا – اذ تكون:

الدهشه طير بجناح حجر

والبرق فاس.. خصّب جبين الرعد بالنهد/ المطر
الواحد الفرد انشطر .. كان الحلول هو الشهاده بالانشطار
واتكوّر الكون بين فخاد الشمس والعقل ـ الإله

جلى ومبين هذا البحث وما ينتهى إليه. ولكنه ثقيل أيضا وممزق، حيث جناحه حجرى، وفأسه ساطعة الضربة. ولكن الفرد ينشطر ، لأنه لم يعد فردا، بل اثنين، أصبح هو والعالم، فى خبرة حلول واندماج. انطلقت الأنا ـ بجناحها الحجرى ـ إلى حيث تجد بؤرة الكون فى "العقل ـ الإله" وأيضا، وفى الوقت نفسه فى جسد العالم، بؤرة الإخصاب المنير إن جسدانية الكون تمتزج هنا بعقلانيته.

والقصيدة تبدأ بحثها الطويل بدعوة إلى الخروج والانفلات من حصار الذات المحرسة الساقطة فى فزع السؤال، فى رعب التكون، بين شطرين واضحين منذ البداية: الشعر والعقل، ولكن هذا الانقسام الأول، هذا الجناح المشطور إنما يحدث مع ذلك فى قلب عجينة كثيفة من مقومات هذا العالم المتفرد الذى يمكن أن يكون هو نفسه أيضا عالما نعيش فيه ونتنفس بثقل ونحاول أن نحلق بأجنحة كالحجر، ومازالت هذه المقومات هى عناصر الخصب والعضوية والحسية ممتزجة بعناصر الصلابة فى سياقها الهندسى المتعقّل، مازلنا نجد أن الرد على

انفجار البحث هو "عظم السؤال" وإذن فليس ثم اجابة وأن ما ينتظرنا . بعد الخروج من كثافة "بطن ايزيس" بعد النزول من الرحم السوسن هو أنشودة الفسق الحلال، وإذن فليس ثم خروج من هذه العجينة العضوية، عجينة الولادة، وإذن فنحن مازلنا فى دائرة منفتحة ومغلقة فى الوقت نفسه، بل في داخل دوامة من الدوائر المفتوحة المغلقة، كلها فى داخل حركة مستمرة من الخروج والدخول، بلا انتهاء.

نحن نشارك بعد ذلك، حتى نهاية المقطع الخامس فى مسيرة متقلبة الأدوار وشديدة الغنى، ومعقدة التركيب يصعب اختزالها جدا إلى عناصرها الأساسية، هى فى الواقع مسيرة الذات فى صراعها مع الشعر ـ بأوسع معانيه التى تتضمن الموسيقى والرقص ونغم اللون وإيقاع التشكيل أيضا. وفى صراعها مع اللغة:

وسألنى عن معنى اللغة، قلت: الجنون.

وسوف أخاطر هنا بأن أحدد بعض هذه العناصر الأساسية، بتوصيف خارجى، هيكلى، لا أهدف منه إلا إلى شىء واحد هو مجرد تلمس الأعمدة الرئيسية ــ أو على الأقل بعض الأعمدة الرئيسية التى ينبنى عليها جسم القصيدة المتدفق الفوار:

ا ــ أن الفن ليس فقط "أداة" للإفصاح بل هو جوهر الكيان،

بما فيه من روع الوحى، ومغامرة الهجرة.

"ــ عريتك ودخلت الجوهر.

ــ جوهر .. جوهر"

٢ــ أن الانفصام عن التقاليد والخروج إلى ساحة الكشف والبراعة مغامرة محفوفةبالتردى ولكنها هى الضرورة التى تتجدد باستمرار ودون توقف والتوقف عنها هو الموت بعينه.

"مابقاش فى جسمى أى موضع إلا فيه طعنة جناس أو جرح رتم.. وآدينى بالفظ ع الفراش

أنفاس تقاليدى.. الكفن.

أو "واحرقى ريش بغبغانى واصعقى.. عهر النموذج والمثال والذاكره ما هو قدرك انك تسبقى"

٣ــ أن الفن هو نبوّة أيضا، بكل ما فى النبوة من معاناة ومجد.

آاآه زمّلونى.. زمّلونى

من حروفى ومن فتونى

فى مغارات المحاولة

البلابل دخّلونى

٤ ــ أن الانفصال بين الشعر من ناحية وجسد العالم وعقله من ناحية أخرى مستحيل وزائف.

"افتح للشمس .. تاريخ اللمس
هاجم بالنار قداس الفن"

٥ـ أن الذات المنقسمة على نفسها، والمتوحدة مع ذلك، هى ساحة البحث.. الصراع والانقسام هنا بين الجسد والعقل، بين عنصرى الذكر والأنثى، بين الفرد والمجموع، بين الفرد والوطن، بين التاريخ والمستقبل.

هذه العناصر الرئيسية الخمسة هى، فى ظنى، أعمدة المقاطع الخمسة الأولى من القصيدة. إن الاشارات إليها، والإيحاء ات بها، أوضح من أن أرددها، فهى نسيج العمل كله، وخلايا كيانه الحى التى يصعب فصلها عنه بأى نوع من أنواع التشريح.

والتكنيك الفنى البحت هنا ـ إن أمكن أن نتحدث عنه باعتباره بحتا، وهذا غير ممكن بالطبع ـ تتركز فيه السمات التى كانت قد بدأت تتخلق فى أعمال ماجد يوسف الأولى، ولا بأس أن أذكّر بها؛ فإلى جانب الانصهار الحميم بين مفردات وتكوينات العربية الفصحى والعامية بنكهتها الخاصة نجد انصهارا مركبا آخر على مستوى أعلى، مع مفردات قاموس المثقفين تحتل مكانها بلا أدنى افتعال ولا حس بالتقحم، وإلى جانب التجريدات العقلية نجد ابتعاثات الصور الحسية

العضوية.

وإلى جانب أسماء الأعلام التى لا تقصد إلى ذاتها بل يقصد بها الايحاء بأفكار عامة، أو تصورات ثقافية عامة، نجد "تضمينات" كثيفة ومتلاحقة من عناوين الأعمال الفنية التى مارس الشاعر فيها تجربته ــ وإلى حد ما مارسها معه جيله كله ــ بل أصبحت هذه العناوين ، أو هذه الأعمال الفنية بما فيها أعمال الشاعر نفسه وأعمال أصدقائه هى مفردات التجربة نفسها ومقوماتها. فهو يدخل تفاحة على قنديل، وهو يشير إلى""سنابل" التى يصفها بأنها وجه ثان للغضب، وهو يدخل إيقاع"الغزالة التى لا تحب الشعر فى الزمن الردىء" وهو يتحدث عن الوقت الذى كان "للكائنات الطالعة" (على قنديل) وعن الرحلة الطويلة من أقاليم الليالى إلى إقليم النهار"(ادونيس) ومن دخوله الأرض الخراب ولقائه بالرجال الجوف (اليوت) وعن ست الحزن التى تطلب منه أن يقول لها"مرثية للعمر الجميل"(عبد المعطى حجازى) وهو يسمع بطله فى النزع الأخير يغنى أنشودة المطر"(السيّاب) وهو الحبيب الذى كان قد اهداها "أزهار الشر"(بودلير) قبل أن يغوص فى داخل نفسه ويقن نفسه فى المقبرة البحرية (پول فاليرى) وهكذا وهكذا من "مركب" على طه المهندس إلى "عيون إلزا"

أراجوان)، حتى ينتهي ـ بعد أن كان قد بدأ ـ بنفس مغامرات "الإضاءة" و"كاف نون" التى وضع فيها هو وأصدقاؤه معقد طموحهم الفني.

وسواء رضى ماجد يوسف وأصدقاؤه، أو لم يرضوا فإن اللغة التى يضفر بها هذا النسيج الفنى المتفرد هى أساسا لغة سيريالية، ولا أقصد مجرد لغة الألفاظ، بل أقصد اللغة التى يفصح هو نفسه عنها بأنها "الجنون" لغة الحلم الوعى، لغة الصحوة المفتوحة على أغوار النفس الداخلية التى نشارك فيها جميعا، وهى مع ذلك حميمة ووحيدة عند كل منا.

أما المقاطع الخمسة الأخيرة فهى بداية العثور على الرد السليم شاعريا ووجوديا، بداية الخروج من الذات حقا إلى ما هو غير الذات: أى بداية التوحد بالجماعة بالأرض بالوطن، بالعالم بداية إنكسار ـ أو كسر ـ طوق الأنانية:

"أنا ـ أنا ـ أنا ـ أنا

من نقطة الفنا ..أنا ..امتلأت بالجسد

أنا خرجت من أنا .. أنا"

حتى نهاية هذا المقطع:

"أنا ..أنا ..أنا ..أنا ..الواحد ..العدد"

وليس هذا الخروج بالشىء السهل، بل تكاد تحسه يتم على

الرغم من الشاعر، بقانون لايمكن أن يقاوم ولكنه لايطاع بامتثال سلبى، بل يفرض نفسه بقوة قاهرة.

هذا سفر الخروج المكتوب فى سياق مصرى بحت، مرتبط أوثق ارتباط بتاريخ هذا الوطن الذى يعيش، ـ مازال وسوف يظل أبدا يعيش ـ فى ذاكرة لا تموت ، والذى يتجه بلا حول وبالحتم إلى أن "ندخل تخوم الانفجار ونفتح بيبان المستحيل" إلى أن "يتجسد معمار البذرة والسكين" إلى أن "نكتب مبادىء الانسلاخ وندخل جحيم البوتقة وننحت شجونه" ـ هذا الوطن ـ "فى الشروق"

وفى هذا الجزء الرئيسى الثانى من القصيدة تبدو بجلاء خصائص الجمال التى يستطيع هذا الشعر بهذه اللغة أن يحققها: الشعر الحىّ الملتصق بوجداننا العميق، دون حواجز ـ مهما شفت أو كانت شامخة ـ من اللغة القديمة التى مهما تجددت أو تعاصرت فهى مازالت جدارا، قد يكون جميلا جدا ومعبرا جدا، ولكن تظل لها حدود حاجزة وقاطعة، قائمة بنوع من الصلابة مهما كانت هشة، لا تتيح هذا التدفق النابع من الوعى المصرى الخاص بأصالته الخاصة ونكهته الخاصة ومذاقه الذى لايضارع. ومع ذلك فإن هذا التدفق، بموجاته الصاعدة الهابطة، لاينفصل عن نوع من رهافة المعالجة ورقة المدخل

وحساسية التعبير المثقف السوفسطى الذى لا يملكه إلا من عرف معاناة الفكر وخفايا الفروق بين ظلال الحس.

السؤال هنا: هل فى القصيدة ثم جنوح إلى الإسراف فى تقصى هذه الفروق الدقيقة بين مناحى التعبير، بحيث تنحو، شيئا ما، إلى أن تثقل موجة التدفق الشعرى وتربد وتكمد ويتطاير لها شىء من خبث الزبد الذى قد يذهب جفاء.

أظن أن شهوة الابداع الجديد، والكشف الجديد، قد ثقلت أحيانا بالقصيدة فى جزئها الثانى، على هذا النحو الذى كنت أتمنى أن يكون أصفى وأوجز، وأقطع، وأذهب إلى القصد الشعرى ببلاغة التركيز والاستغناء عن الفضول ومن ثم، أقدر على حمل الرسالة الشعرية. قد أكون مخطئا وقد يكون امتلاء التعبير وكثافته واحتشاده بما هو غير ضرورى ضرورة مطلقة، هو الأقدر على حمل هذه الرسالة. ليس هناك إلا معاودة تأمل العمل ومعايشته، مرة بعد مرة، لكى نصل إلى الاقتناع، معا.

أما التطور الدرامى فى القصيدة فليس مبنيا على الجهل بالحقيقة والسعى إليها، فها هى ذى الحقيقة مطروحة منذ البداية ومعروفة بل هو مبنى على البحث عن هذه الحقيقة المعروفة، ببصيرة مسبقة وبدائية وأولية، والضرب فى دروب

هذا البحث المحض، من خلال تاريخ الفن، وفنّ التاريخ، من خلال عضوية العالم، ومنطق المجتمع، من خلال التجسد والهندسة، حتى نصل إلى:

"وحد ايقاعك بالجميع/ أنت اللى مليان بالجسد/ أنت انتباه وعى العدد"

حتى نصل إلى:

"الدايرة كملت.. وابتدى بعث التحرر منّها.. ينحلّ قوس المنتهى..

يخرج جموع.. تخضر صحراء السطوع.. على ربوع تفاحة الشهوة

وإرعاد المخاض .. تتلمّ أجزاء الحقائق فى البؤر.. حسب الشريعه والقانون".

ب- تأويلات على متن

"فهارس البياض"

شعر السؤال الفلسفى

"فهارس البياض" عنوان كتاب ماجد يوسف الذى نتناوله الآن.

وللعناوين منطقها، أو ينبغى أن يكون لها منطق، وهو ما لا يحدث كثيرا هذه الأيام، إذ نرى العناوين الطويلة الغريبة التى

لاتهدف إلا إلى إبهار أو إغراب أو حذلقة.

ولكن "فهارس البياض" في تقديري إشارة دالة ومثقلة بالمعنى وهو جزءعضوى من شعر الكتاب بلغة أهل مصر.

فهل ذلك لأن الشعر هنا يطمح إلى شمولية أو إحاطة بكل معانى الوجود ــ ياله من طموح ــ أو على الأقل يطرح هذا السؤال الشامل المحيط؟ .

ذلك أن البياض يشتمل في نهاية التحليل على كل الألوان، والقاعدة العلمية أن النور فيه كل ألوان قوس قزح، "الضوء أضلاع بياض"(ص ١٠٧) وفى طوايا البياض تلافيف وتعاريج ولفلفة وتعاويج، أى أن فيه ــ فيما يبدو أنه فراغ أو عدم ــ كل فهارس الوجود، كل محتويات المعنى ، كل الفهارس.

"بس التلافيف ــ فى الأتون ــ كانت بياض"(ص ١١).

فهل البياض عند هذا الشاعر هو العدم أو الخلاء الذى هو فى الآن نفسه كل الوجود وكل الملاء معا؟ وهل أن الشاعر عندما يبتعث ما يسميه "حد البياض" يومىء على نحو ما، بحد نهائى للوجود هو أيضا حد نهائى للعدم؟

"ومن إيقاع ساحر رجيم
للابتداع الفلسفى
أبيض بياض

أسـود قـوى" (ص ص ٨٠ ــ ٨١)

علـى أن هـذا الشـعـر يثيـر جانبا آخـر هو جانب العـلاقة بين البـيـاض والكـابوس والانفـجـار النووى ــ الذى لـعله كـان قـد أرهص به حينما أشـار إلى التلافيف التى تستحـيل بياضا فـى اضطرام الأتون وتلظـى النار فيه. فهل ذلك مما توحى به قصـيدة "بيـاض عين الكابـوس"؟ إن صـورة البـؤرة أوالمفـتـرق أو عين العاصـفة أو قلب الدوامة. بما تحـمل من دلالة العدم المتفـجر. من الإيحـاءات التى مـاتنى تراود هذا الشـعر. البـيـاض هو عين الوجود كله. لكنه أيضا عين الكابوس كأنه نذير العدم بل هو ذات العدم.

"وكـا اإلان كـل شـىء أبيض" (ص ١١٦)

"واللوحـة من ألـوان قزح

فيها النجوم متوزعه مليون شعاع

فوق الجسد (ص ٦٧)

ليس فـى اقـتـران الوجود بالعـدم غـرابة. تلك قـضيـة طالما تداولها الفـكـر الفلسفى. والشعـر الفلسفى معا. منذ البداية. ولعلها ستظل مطروحة بلا نهاية.

إن اقـتـران الأضداد من أبرز سـمـات شعـر مـاجد يوسف. وهو علـى الأخص أوضح ما يكون من خصائص "فهارس البياض" بل

هو انصهار العضوى الحى بالجامد اللاعضوى.

"طعم الرخام طازه وطرى وناصع لازال"(ص ٩)

وهو فى الجانب العضوى امتزاج اللون والحس والصوت، تضافر أو اقتران العين واللمس والأذن، بين البياض والبرد فى "اللحن النشاز"(ص ٢٧)

وفى الجانب المادى ــ أو التجريدى، بعد ذلك مباشرة، نجد الامتزاج بين موجودات ملموسة متجسدة وبين تجريد abstraction هو أدخل فى سياق البلاغة أو السيمائيات.

"والريح بتكبر كل يوم
تمسح من الرمل المجاز"

فكأنما هو يبتعث الموجود الصلب القائم بذاته لكى يجرده على الفور من دلالات المجاز، ويعود به إلى جوهره العارى من كل معنى، كأنه يمزج ــ دأبه طول الوقت ــ بين الوجود والعدم.

الشواهد على هذه الحاسة الضدية يغص بها الكتاب، بين الشباب والشيخوخة، بين النور والليل، بين الموت والحياة، ودائما دائما بين الحقيقة والاحتمال،

"وأنا فـ الشباب .. طاعن ..
عجوز
وأنت العجوز مليان شباب

النور منين طالع؟

منين الليل دا.. جى؟

وأنت اللى مسجون فى الأتون

عشت فى زمانك

واللا أنا إللى مت حى؟ (ص ٣٨)

الدود بيرعى فى الكمال/ النقص" (ص ٤٠)

"والبدء هو المنتهى" (ص ١٩)

هو يمزج بين الماضى والمستقبل ويقلب التراتب الزمنى، كما يمزج بين الأول والآخر بين الواقعى والفانتازى، كما يمزج بين الأبيض والأحمر، وبين الضحك وعين البكاء(ص ١٨) وبين الداخل والخارج، ذلك كله متسق مع محور السؤال الأولى الماثل دائما: هل الشىء هو ضده معا؟ هل الملاك هو المسخ؟(ص ١٨)

الآتى بيسبق أمسى

وأنا بين جوه وبين بره

قد الأهرام والذره

والذره مجره مهوله

فيها البدايات والغوله. (ص ٤٨)

***

وأنا ملمح الموت والحياة على وشها (ص ٢٢).

وفى تلك القصيدة الجميلة "هدهدة" التى تومىء إلى صلة وثيقة بأشعار فولكلورية مأثورة وقد سرى فيها الآن روح السؤال وهى تمتح من عبقرية شعبية أبدعت بروح الدعابة والمرح والفانتازيا آيات من مثل "ياطالع الشجرة"، أو المقطوعة المشهورة: "النجار عايز مسمار".. إلى آخره، نجد هنا عند ماجد يوسف صورة باهرة:

"وبتزاز القمره رخامى
بتزوّد ليلى الطامى،
والطمى بعين مفتوحه
بيحط القمح فى لوحه.. إلى آخر الهدهدة التى تنتهى بلا نهاية طبعا:

واللوحة خطوطها عجيبه
راسمه لى نعجة وديبه
والديبه إلى آخره إلى آخره
والآخر أوله آخره (ص ٥١)

***

وفى هذا السياق تقف قصيدة "بياض عين الكابوس" على حدة.

هنا صور وصياغات تمزج بين الفرح والدمار، بين النشوة

الشبقية والنعيب/ النذير ، بين الغيوم والعاصفة من جانب وبين إيحاءات ملائكية وسواد هالة كأنها شيطانية من ناحية أخرى. رموز متراكبة وملغزة وعصية على التأويل عن عمد أو عن إلهام الشعر؟(وهل ثم فارق حقيقى بين القصد الفنى، والإلهام؟) هنا صورة لعرس قبطى ـ فيما يبدو ـ ولانفجار كابوسى، هنا ألف فقاعة من حنان وقدم بالضبط على قوس الهلال؟ هل المزج السيريالى بين الصور والإيحاءات هو لب الشعر فى مواجهة قضية لعلها تستعصى على الشعر؟ أعنى بها قضية يتضافر فيها الخاص الواقعى الآنى والعام المفارق الفلسفى؟ وهل الشعر هنا هو الملاذ الأخير للوطن أم أنه ، كما يقول الشاعر: "لا مفر.."

سوف نرى أن الحس الوطنى يقتحم الشعر هنا ـ كما ينبغى له أن يفعل فيما أتصور ـ وأن ترانيم الانحياز أو الانتماء للوطن تعدل ما سوف نراه بعد قليل من حس يوشك أن يكون عبثيا أو عدميا نهيلستيا، أو ما أسميته حسا مقبريا هو أوضح وأصرح ما يتجلى عليه فى إهداءالكتاب.

"إلى أمى

اللى جابت من حشاها قتيل

وأنا اللى شايل جثتى وماشى

"ماجد"

وفى التزاوج بين خصوبة الميلاد وبين الحياة التى هى موت حى، مصداق آخر للحس الضدى المهيمن عند هذا الشاعر الكبير.

وابعد وانا أقرب ما يمكن للسؤال

على شفا جرف المثول (ص ٢٠)

وانظر أيضا إلى دلالة العنوان المفصحة فى قصيدة "مقلوب الآية" التى تستوحى الفولكلور كذلك ولكنها تصعد إلى مستوى "أحَرّ" وقعا ــ مع أنها ــ مازالت مرقصة الإيقاع.

بتعكس فى الآية

وتقرا بالمقلوب

عدّية أيوب

واضحك ويايا

لشكلك فى مرايه

باين فيها اتنين

بنى آدم بروحين (ص ١٣٢)

ومع أن الصورة فى المرآة لاثنين، إلا أنهما واحد ولكنه بروحين. إن الحاسة الضدية هنا تبلغ حدها الأقصى الذى لابد أن يكون بدوره هو مجرد ملامسة الحد الأدنى أى الوقوف على شط

المعنى، عَلى حده الأول، فى الوقت الذى فيه يضرب الشاعر فى عباب غمار خضم السؤال.

تلك بعد انصهار الأضداد هى الخاصية الثانية بل المحور الأساسى فى شعر ماجد يوسف أى ذلك السؤال الفلسفى، سؤال الحيرة، الوقوف فى المفترق، فى عين الكابوس.

العاصفة، فى الحد بين التشظى والتفتت من ناحية وبين الاتساق والاتحاد من ناحية

يا هلا بك

يا هلا بك

يا للى بابك ع البحور (ص١٣)

أو فى سياق آخر مختلف ومتماثل

وف برزخ الغياب

ودهشة الانسحاب

بتتفتح بيبان

سؤال من غير جوال، (ص١٠٨و ١٠٩)

أتصور أن البيبان هنا مفتوحة على البحور بأكثر من معنى، الشاعر يطل هنا على أمواج الأسئلة المتلاطمة وعلى تزاحم الصور والأفكار بل هو يرمى بنفسه فى اليم

أنا اللى مشبوح ع السطوح بين النذالة والشرف

بين الجمال السرمدى ف نتف المرايا والانكسار (ص٢١)
أو وانا فى المهب
وفى الخضم (ص٣٦)
أو على القمة انفجار بعتر شظايا الحرف
جمعنى فى هيئةر ب
بينغم إيقاع الكون (ص١١٣)

ولعلنى سوف أعود إلى تفصيل نظر الشاعر إلى شعره، أو تأمل النص لذاته، كما هو الحال هنا، وإن كان الأمر فى تصورى يتجاوز مجرد النظر فى نص الشعر إلى النظر فى نص الكون، أو فى سؤال الوجود .

أنا اللى حى بكل كلى
لو أنى أجزاء ميتة(ص١٤٧)

***

لم أتسطع أن أغفل الحس السوداوى، أو المقبرى، أو العدمى، فى هذا الكتاب، على الرغم من كل جهودى لغصن النظر عنه.

بعد الإهداء الفاجع نجد على الفور تقريبا قصيدة - أو مقطوعة- اللعنة، إذ إننى أعتبر الكتاب كله قصيدة واحدة- "اللعنة" ليست مجرد صرخة غضب أو ألم، هى تذهب إلى أبعد بكثير، في تقديرى :

الدار لهب مشبوح على جنون السرير
فى عز وهم الانتصار
بتنهشه طيوف المصير
والنور طوفان الجوع (ص١٨)

وعلى الرغم من الشبقية المتخللة تضاعيف الشعر هنا- سوف أعود إليها- فإن السوداوية تقف بالمرصاد عند كل حدية شبق وكل انعطافة نشوة. والقصيدة قوية بل عارمة القوة. أتمنى لو أقرؤها هنا كلها ولكنى سأكتفى ببعض "شظايا الحرف" لعلها تكون تنغيما أو إيقاعا منسقا نقديا على حد صياغات الشاعر:

وانا اللى مصهورع الوتد
رغم البشاعة
والشناعة
وباقاوح البطن الفظيعة
وبانولد
ملاك ومسخ (ص١٨)
والروح جروح شيطان رجيم
والقبر شاهد بالشواهد ع المشاهد كلها (ص٢١)
والقى انتصارى فى الاتحاد قمة فشل

يكبر شعورى بالافتقاد لحظة توحدنا القبل (ص٢٢)
العنة صاحية فى ليل كثيف
واللعنة كامنة ف النهار
اللعنة لعنة فى الصعود والانحدار (ص٢٣)

ليست قصيدة أو مقطوعة اللعنة وحدها هى التى تسرى فيها لعنة السوداوية، بل العدمية، بل إن هذاالحس العدمى العبثى يخامر الكتاب كله، دون أن نغفل مع ذلك أنه، وفاء للحاسة الضدية التي عرفناها عند الشاعر، يظل مقترنا بحس من الانتصار والترنم بحب الحياة حتى إن كان ذلك كله مشكوكا فيه.

بين الدفا ف دم الحجر
والأقنعة السود للقمر
والضحك مكياج الضجر
وخيال مآتة بينهمر منه العرق
ف المفترق
وانا على الشفا
لا زلت باحلم بالشفا
من حرق بصرى اللى اتسرق
فى المفترق(ص٢٨و ٢٩)..

بين اللى صادق لو صدق

ح يكون كدب

واللآ اللى كداب لو كدب ح يكون صدق؟

ف المفترق (ص ٣١)

أو فلنتأمل معا ما يكاد يشفى على شَوْه القنوط من الشفا.

"هل من عبث فى اللحظة دى؟ (وفى كل لحظة حقيقة!)

هل من عدم؟

هل فيه مرارة ف السؤال؟

هل فيه أمرّ؟

الشط من قدامكو بان

(أى شط ..ليس هناك من مرسى ولا برّ!)..!

والبحر خان

والباب فتح على ألف بر

.. مفيش مفر (ص ٥٦)

أما الحس المقبرى الذى أعرف أنه سوف يزدهر بشراسة فى إحدى قصائد الشاعر الأخيرة، "حاشية شرح الحشرية"، المنشورة فى عدد مارس (١٩٩٨) من "الثقافة الجديدة" فإننا نجده - مع ذلك - بقوة فى لمحات مثل "طارح النوار ديدان

ف الجهات الأربعه (ص ٩٤)

أو "نَفَخ العفن بطن السؤال" (ص ٨٨)

أو ".ياناف البوق فى العفن لم الفيران من شق شق

وانسج خيوط هذا الكفن لو تندفن انطقها: لأ" ( ص١٥٧ )

أو "حس الهزيمه والانتصار

بترسخه طقوس العفن

والضحكة خوف

أخرس على قبر الحروف" (ص ١٠٢)

ولعل هذا الحس العدمى أو العبثى يبلغ مداه فى قول الشاعر:

عين الوجود فيها موت وبلاهة" (ص ١٢٢)

فهو هنا لايكتفى بأن يقرن الوجود ــ أو صلبه وعينه وجوهره ــ بالموت، كما كان لنا أن نتوقع . بل يذهب إلى أبعد من هذا فى تقديرى، إذ يقرن عين الوجود ــ أو ذاته ــ باللامعنى، بالبلاهة ، أى بما هو ــ فى ظنى ــ أفدح ثقلا من الموت.

السمة الرابعة عندى فى هذا الكتاب هى ما يمكن أن أطلق عليه الحاسة الشبقية.. ولعلها على العكس مما كانت فى أعمال سابقة لماجد يوسف ، شبقية منكودة، أو منكورة، أو مكتومة ترزح تحت وطأة ما يشبه اليأس والحبوط.

"حد الأفق على قوس ونهد
وشم الجراد على كل فخذ (ص ٧٧)
جسمى الوحيد
بيلف بدراعه العنيد
على خطوطى الأنثويه اللينه
والأنثى فى حالة فزع
من نفسها
تبعد نهودها عن إيديّا الأخطبوط
تهرب فى جسمى الملتحم

الشبقية هنا تلتحم بالموت، أو الانكسار، ذلك فى تصور قائم ومعروف يكاد يكون اقترانا ضروريا، ضدية الحب ــ أو الشبق ــ والموت، تكاد تكون من مقومات الحب أو الشبق، نرى ذلك فى كل الأساطير وفى كل ملاحم أو فواجع الحب التراجيدى حتى ليكاد يكون صفاء البهجة الخالصة من كل شائبة فى الحب -وفى الشبق ــ صفاء مخاتلا وزائفا، ويكاد يكون كل وجود فنى - شعرى أو غيره - يقتصر على هذا الصفاء الخايل، وجودا يعطبه الزيف أو السطحية.

فى قصيدة ــ أو مقطوعة ــ عين الوجود:
يلين الحرف يتأوه على النهدين

ويتأود على دلتا الفخاد السمر..

.................

وصوتك دا اللى كان غناج

يلم الأرض فى السره

يكورها ثمار فجة المذاق..

مرة (ص ١١٥)

وصحيح أن فى هذه القصيدة شيئا من الشبق بالوطن ـ الأرض، وإحلالا لجغرافيا الوادى الخصيب محل جغرافيا الجسد الوثير، وصحيح أن فيها أيضا ومضا لصوفية مضمرة فى مثل قوله:

"وفجر الطين

بيتوضح عن البذره

ويتفضح عن الكلمه

وعن حكمة بدن عاشق لروح معشوق (ص ١١٤)

ولكن الشبق ـ مع ذلك كله ـ يحيق به الفن، فيموت..

وليل جنى.. وجنيات

ملاذى فحيح حيات

وخد منى اللة بالذات

دخل خنى و ليذ فيه وبات

وفى النتى اتقلب إلهات

بنار فنى صهرت فمات (ص١٢٠).

سوف أشير إلى إيقاعية الشعر الخاصة: إلى هذه النغمة المرقصة. فيما بعد. ولكن السؤال هنا سؤال النقد أو سؤال التلقى. الذى لا أعرف له إجابة يقينية: هل تتسق هذه النغمة بكل هزجها وتوقيعها المرنم المتواتر. مع حرارة السؤال الفلسفى، أم أنها - بالضبط- ترفق من وقعه القاسى وتتسرب بموسيقاه بعيدا عن لدد الحيرة أو لجج الحسرة والحبوط؟

ومع ذلك كله. فإن القصيدة الأخيرة فى الكتاب- كأنما هى فانفار الختام فى الموسيقى الأوبرالية أو السيمفونية- ليست صاخبة وإنما ممتلئة الصدر وحافلة بالفرح، تطلق الجماح للشبق لكى يتحرر ويعلو ويصدح. تطلق الجماح للشبق لكى يتحرر ويعلو ويصدح، هى ترنيمة للوطن تهزم السوداوية - أخيرا- وتنحى عنها العدمية التي كانت قد أوشكت أن تثقل هذا الشعر بوطأتها الرازحة. الشبق بأرض الوطن هذا غير مكبل بل طليق.

بجدايل قمح بتتغندر

وخصايل نخل بتتباهى

خضرا الأهداب

بخدود عناب

وسيقان عبله

الوش شباب

والصدر رباب

والبطن يا ليل مشدودة يا عين زى الطبلة

حلمات نفرة   مسلات فى البر

قلوع نيلى   نوافير فايره

اشين عليها حارس   بحورس وإيزيس

من السيل والكوارث   ومن ست الخبيث

لحد النيل ما يوصل ويفيض ع الجناب

والأرض السودا تحبل بالخصب وبالشباب (ص١٧٤و ١٧٥)

"الأهرامات" هى درة عقد هذا الكتاب، فهى قصيدة محورية تجمع خصائص شعر ماجد يوسف فى نوع من السفسطائية Sophistication بالمعنى الإغريقى الأصيل أى بنوع من الحذق والبراعة والتقصى الدقيق المرهف، فهى قصيدة تشتمل على دراما تاريخ الوطن كما تومئ إلى واقعه الراهن (ص٨٣و٨٤)، وهى تفيد من المرجع الموسيقى الكلاسيكى والشرقى على السواء، كما تفيد من المرجع الأسطورى( ص٩٣، ٩٤) تتجسد

فيها سمات شعر هذا الكتاب، كما أسلفت فى محاولة لاستبسارها، وهى على وجه التحديد: (١) انصهار الأضداد: أى الحاسة الضدية (ص٦٤)، (ص٩٦)، (٢) السؤال فى قلبة الحيرة أو فى تقاطع المفترق (ص٩٦، (٣) الحس السوداوى (ص٩٢)، (٤) الشبقية المتفجرة الموءودة معا(ص٧٧)، (٥) وأيف إليها الآن: نظر الشعر إلى ذاته، أو تأمل النص فى مرآته.

والشعر لو ملك السما

مهما ان علا

ومهما ان سما

لازم له فى الأرض المقر (ص٥٩)

ومع ذلك :

الشعر جوهر مختلف

عكس البحور

عكس السماء

لام اللغة

من شين لشين الشعر شع، (ص٧٥)

(الإصاتة أو الحروفية ليست لعبة، بل هى موسيقى المستحيل)

سن القلم

قال - لما قال- من بحرهم

وزن خطايا السحر من رقص الفزع

كتب الخلود السرمدى لمعنى الوجع

ومسك وجوده المبتدع (ص٦٨)

وفجأة الشعر صار شعبى

وصار ملك البشر جدا (ص١٢٣)

إن شعر ماجد يوسف شعر - بصياغته هو- شعر حق، بالبلدى، ولكنه إذ هو شعر حر فإنه كله أوزان وميلودى (ص١٢٤)

هل حلم صعب لو اطعن التنين بخنجر كلمتى؟ (ص١٤٨)

نعم يا شاعرنا، حلم صعب ولكنه ليس عصيا على التحقيق، بل هو، لأنه صعب، من الضرورة القصوى بمكان أن يسعى الفنان ما وسعه الجهد والإلهام إلى أن يحققه، أن يقتل التنين، أو على الأقل يطعنه :

وأمرمغه فى بركة من دم الحروف..(ص ١٤٩)

فلنصغ إلى سؤال الفن ــ بصياغة الفن العادلة ــ فى ختام القصيدة الرائعة "سكة اللى يروح ما يرجعش" ياما انتهكت الشجره وقطفت الحروف والا البراءة وهم مات بالمعرفه؟

(سؤال أساسى فى صياغه مجحفه)

مما يفضى بنا إلى محاولة تلمس الصياغة الشعرية. وهل ثم إمكان للنظر فى الصياغة دون النظر فى فحواها؟ (مسألة لا نكاد ننتهى أبدا من أمرها) مستحيل طبعا، ولكن صنعة النظر فى العمل الفنى، صنعة النقد، تحكُّم..

ماجد يوسف -كما أشرت- مولع، مثل كثير منا، بموسيقى المستحيل، أى بتلك التقنية الحروفية أو الإصاتية التى ما أخطرها وما أعظم إغواءها فى آن، الجناس الكامل أو الناقص والتقفية والإيقاعية المرقصة كلها مما يفيض به الكتاب - من أمثلتها:

فى المفترق

..............

بين التحدى للأفق

وإللا التردى فى النغم ( ص٣٠)

أو يا عزوة الحرف البليد

دا صوت نشيج واللا نشيد؟ (ص ٣٧)

فى قصيدة "الزار"(يا لدلالة العنوان) لعب - بمعنى عزف - على مقامات حروف الجيم والحاءوالنون والخاء والسين والعين والفاءوالباءوالكاف والهاء والطاء والزاى، على التوالى.. اكتفى

بأن أقصر المتعة على حرفين أو أربعة منها:

يا جنة من جوهر جنان الجن

الحور حوامل فى حياض حرفين

والنهر نوز نور نيران الدن

والخمر متخمر ف ـ خور خدين.. (ص ٤٣)

وبطبيعة الحال فإن لزوم ما لايلزم ـ هنا ـ أو محاولة الإيجاد الفنى بمجرد الجرْس الموسيقى، من شأنه أيضا أن يشقق دلالات خصيبة وشطحات للفحوى قد لا يحتملها النص السائر مستقيما على سننه (إذا صح أصلا أن ثم شيئا من هذا القبيل!).

هذا إلى أن التوزيع الطباعى لنص الشاعر، فى هذا الكتاب وفى غيره من كتبه، لا ينبغى أن يُغفل فهو أقرب إلى تشكيل كونكريتى، الكلمات والفقرات والأبيات لها إيقاعية بصرية، ليس فقط إيقاعية سمعية ونغمية، ثم اقتراح من الشاعر على قارئه ـ لأنه هنا قارئ باصر وليس سامعا فقط ـ بأن تتوقف عينه هنا، أو أن تستطرد هناك، وفى هذه الأحوال فإن البصر والسمع يقترنان (أليس ذلك من سمات هذا الشاعر؟) كما تقترن العامية دون تورع أو تهيب بالمفردات الفصحى ـ بل العريقة فى الفصحى. ومرة أخرى يفيض الكتاب بهذا

التزاوج لا أقول بين الأضداد، بل لعله تزاوج بين الأنداد، أو بين الأصهار . فليست لغة أهل مصر ولغة العرب العاربة ضدين، بل هما قرينان وإن كان لهذا مبحث طويل.

"مليون دراع امتددوا فى خصب اللغة" ص ٦٦

يأتى النظر إلى ذات النص بشىء من السخرية أو المداعبة:

أمسك قلمى الهمام

يرتب فى الكلام

ويستّف فى الحروف، (ص ١١٠)

وبين أن يجد الشاعر ملاذه فى النص:

(فى) الحرف الواحة" (ص ١٣٠)

ثم عشق للغة فى تجلياتها المتنوعة ـ أى فى مستوياتها ونغماتها المتراوحة:

إنظر إلى مفردات مثل اجتياح ، ضرام ، قحة، فى الخضم وغيرها كثير فى مثل:

"والوردة نحلت من ضرام الوجد" (ص ٣٩)

أو "وأنا فى اجتياح شفق المغيب" ( ص ٣٦)

"بين الإيمان والزيغ" (ص ٣٥)

"واللام لغة.. ولدد الخصام" (ص ٧٠)

"حورية حوراء الطرف" (ص ٧١)

"بيشد من حيل الوجل" (ص ٧٠)

"والرقة فى قلب القحة"! (ص ٢٩)

وهكذا ما يكاد يعيى الإحصاءفى الوقت نفسه الذى يقول فيه مفردات مبتدعة أو عريقة المحتد فى لغة أهل مصر مثل:

حتى الغيوم الجوانية كسكست. ( ص ٨٢)

أو من مثل

"دق الدفوف بيشكله.. وينكله من حال لحال". (ص ٩١).

هل كان تراب

إيقاع لغة (ص٦٤)

لا. بل هو تبر صراح.

آخر ما أشير إليه من تقنيات الصياغة غير المجحفة عند ماجد يوسف. تقنية تفضى بنا مباشرة إلى الهم الفلسفى العميق الموغل فى روح هذا الشاعر أعنى بها تقنية القطع والاستدراك والعودة إلى الأول. فى قصيدة الأقنوم فى مثل :

لأ والغريب..

إن العلامات كلها..

... ... ....

أبدا...

من الأول هناك

من أول الأقنوم فى ليله من بياض التجربة (ص١٠)

هذه تقنية تتردد باستمرار فى هذه القصيدة بالذات- ومثل كل التقنيات لا فصل ممكنا بينها وبين فحواها أو مضمونها، بل أكثر من ذلك، إنها هى فحواها الفلسفى .

ذلك أ قطع الصورة - أو الفكرة- والعودة إلى الأول.. إلى "أول الأقنوم" فى بياض الوجود، لايمكن إلا أن يذكرنا بما يجىء ذكره بعد ذلك أكثر من مرة، أى إلى تصور الكهف الأفلاطونى الذى نرى فيه ظلالا هى موجودات هذا العالم منعكسة عن المثل الأفلاطونية العليا القائمة - فى الأول- فى الأصل- وليس العالم الأرضى إلا انعكاسا لها، هى ظلال ظواهر عرضية. أما الحقائق التى على الفنان - وعلى الفيلسوف أساسا- أن يسعى إليها فهى ماثلة فى الأول.. هناك.. تتفتح عليها البيبان أمام لجج الأسئلة فى بحور طامية

وانا اللى مشدود ع الحبال
وهم اليقين اللى اتحرق
فى كهف من صنع الخيال
لعبة خيال الضل على حيط من ظلال
كل البنان العالى المهيب - على هيئتى.. (ص١٤٤)
أنا والظلال والحلم والكهف المخيف (ص١٤٦)

ليس هذا الكهف - فى تقديرى- إلا الكهف الأفلاطونى الذى هو عالمنا هنا، وليس هناك، فى حاضرنا الراهن وليس فى الأول..

ولكن الشاعر ليس هو، بالضبط، الفيلسوف، إنه لا يضع وليس من شأنه أن يضع نسقا فلسفيا محكما متساوق التركيب، ولكنه باعتباره فنانا إنما يسأل، وتتراوح أسئلته بين الأنساق والقضايا والتأملات الفلسفية .

ولذلك فإن هذا الشعر يتراوح بين التصور الأفلاطونى المثالى، وبين اتحاد الأضداد الذى يذكرنا على نحو من الأنحاء بالحلولية، واتحاد المادى بالروحى، واندماج المفارق بالإنسانى، وبين هذا وذاك من ناحية وبين تلك السوداوية أو العدمية أو روح التشاؤم ورفض الحياة، كما نجده فى معظم شعر المعرى من ناحية أخرى، ولكن الشعر فى "فهارس البياض" يفتقد الاستماتة والسرف فى البهجة بالحياة والعب من نشواتها- كما نجده فى معظم شعر الخيام، وإن كانت ميزة "فهارس البياض" وفضلها أنها تغامر حتى التورط فى الرمى بالنفس إلى عباب السؤال الفلسفي- مهما كان إيقاعها مرقصا أو مركبا- وذلك أيضا على خلاف مع رباعيات صلاح جاهين السلف العظيم الذى وقف في آخر التحليل على شط

السؤال دون أن يغوص حقا فى لججه المتلاطمة، ولعل صيغة الرباعيات نفسها عند صلاح جاهين كانت قيدا وشرطاً يحد انغماره فى اليم الطامى.

ليس المناط هنا تأكيد المنحى الفلسفى فى "فهارس البياض" فهذا مما لا يحتاج إلى تأكيد، وإنما المناط فى تقديرى هو استكناه ملامح هذا المنحى، وتقصى تياراته التى قد تكون متضاربة، تلك ميزة الشعر خلافاً للفلسفة، والبحث عن جذور كامنة فيها ترهف وتضىء مقدرتنا على تلقيه.

الشعر فى "فهارس البياض"، وفى أعمال ماجد يوسف بعامة، قد بلغ - بلغة أهل مصر- ذروة فكرية وموسيقية معا غير مسبوقة ترسخ لهذا الشعر مكانة لا نكران لها، بل نحن ندين لها بالعرفان وبالامتنان، فما عز النشوة الحقة بالشعر الحق.

# عن شعر حسن طلب

# عن شعر حسن طلب

حسن طلب(*) شاعر نسيج وحده، وهو لذلك - وحده- شاعر مشكل، من مآثره غير المنكورة أنه ليس مجرد شاعر متمكن من أداته، ومتلك لناصية لغته كما لا أعرف غيره يمتلكها من الشعراء المحدثين، ومن باب أولى الحداثيين، بل هو أيضا شاعر مغو، وسحرى الإيقاع، حتى لقد وجدت نفسى أتساءل : هل استستلم لهذه الغواية، أو الإغواء اللغوى الموسيقى، أم أقاومه؟ على أن المناط ليس فى الاستسلام للإغواء - فقد يكون الانصياع للغواية أحيانا من حسن الفطن - بل فى محاولة سبر سره، فما من شك يراودنى فى أن هناك سرا وراء هذا الطرب باللغة (والطرب فى اللغة أيضا هو شدة أسر الشجن)، ولكن الأهم بكثير أن هذا الشد و باللغة، والشجو بها أيضا، هذا الشغف الذى يشبعه بشغاف شعره، ويفشو فيه بشكل لا شك فى أنه فاحش، كأنه السعاف حينا، وكأنه الشغب أحيانا- هذا كله إنما يلتحم، وينصهر، ويندمج فى معظم الأحيان، برؤية، أو أن شئت بخبرة محددة

واضحة وشاملة، قد يشوبها هنا أو هناك شيء من استشكال أو غموض أو تأب على الوصول السريع، لكنها، على العموم من عمله، تفرض حضورا حاداً.

فما الإشكال في هذا الشاعر إذن؟

في ظني أن الإشكال - الذي واجهني على الأقل في قراءتي له - هو مدى التوفيق (أو التوافق) بين الإيقاع المنمنم، المرقص إلى حد الهزج، المرقق إلى حد الرهف، ونسيج هذه الخبرة - أو الرؤية - الكثيف، الثقيل أحيانا، الغني بمادته المحتشدة في معظم الأحيان.

فلعل مدار هذه التأملات هو السعي نحو استقصاء هذا الإشكال.

نستطيع أن نتبين بسهولة خمسة أفلاك، أو دورات، يدور فيها شعر حسن طلب، متواشجة بلا شك ولكنها متمايزة بعضها عن بعض بالتأكيد.

فلنقل أنها أولاً : شعره في جلاء، أو "أميرة شط الخرافة".

وثانيا : شعر الفسيفساء

وثالثا : شعر البنفسج (وهو الذي صدر في مجموعة شعرية أسماها الشاعر "سيرة البنفسج" عن مكتب كاف نون للصحافة والنشر في أوائل ١٩٨٧). ولنلحق به قصائد

الزبرجد.

ورابعا : قصائد النيل

وخامساً وأخيرا : شعر المواقف .

وليس هذا التقسيم، بداهة، إلا اجرائيا، لعل من شأنه أن ييسر لنا استكناه هذا الشعر، وما من حاجة إلى القول بأن الوشائج بين هذه الأفلاك قائمة، وثيقة أحيانا، وهفهافة أحيانا، ولكنها غير منبتة فى كل الأحوال .

***

فى الدورة الأولى من شعر حسن طلب، أستطيع أن أضع قصائده - وكدت أقول فرائده : "جلاء الحلم والحقيقة" (الكاتب فبراير ٧٥)، و"جلاء أزل النار فى أبد النور" (الكاتب يوليو ٧٥)، و"أميرة الشط الخرافة" (الهلال يونيو ٧٧) (*).

وواضح، فى الحقيقة، أنها قصيد واحد متسلسل التطور وأن الخبرة الشعرية هنا واحدة، وأظن أن هذه الخبرة هى نفسها جسد شعر حسن طلب الأساسى.

وإذا ما تكلمت عن الخبرة الشعرية فكأننى أغامر بنفسى فى أصعب وأدق ما فى الشعر، وأكثره استحالة، وهو التأويل. واضع عندى تماما أن الشعر غير قابل للتأويل، الشعر بطبيعته وبتعريفه خبرة تواصل مباشر، إمّا أن يأتيك كما يأتيك الوحى،

كأنه التنزيل، وإما أن ينأى عنك بجانبه، نهائيا، وتماما. ومع ذلك، فلا محالة إن أنت تكلمت عن الشعر فى مرحلة ثانية، (بعد أن تكون قد خبرته كما ينبغى أن تخبره فى مرحلة أولى هى أيضا أخيرة فى نهاية الأمر- لا محالة من أن تؤوله. وغنى عن التكرار أن هذا التأويل- أيا كان حظه - ليس هو الشعر ولا أى شىء قريب منه. لعل قصاراه أن يكون عاملا مساعدا- أيا كانت قيمته- فى العودة إلى خبرة الشعر مرة أخرى وأخرى، لا لاستجلاء غوامضها - كما يقال- بل للدهشة أمام أسرارها.

أستطيع إذن أن أقول أن الخبرة فى هذا الفلك من شعر حسن طلب خبرة صوفية بقدر، ومتيافيزيقية بقدر، وليست بعيدة عن خبرات نعرفها (أو نظن أنناتعرفها) عند ابن عربى، وابن الفارض، وأضرابهما، وإن كان لا شك فى أنها خبرة هذا الشاعر بالذات، فى تفرده بالذات، فى انطلاقه من سياقه الثقافى والاجتماعى الخاص به - وبنا طبعا، نحن معاصريه .

من السمات الفارقة لهذه الخبرة، من غير ترتيب ومن غير تفريق:

١- أن العشق قائم ومتوهم معا، متحقق وموضع للسؤال دائما :

وأنا أستريح على صخرة الوهم

تمنيت لو احتويك أجرب فيك هوى الشعراء
سبحان من سيسرى بك يا حبيبتى إلى الفعل من القوة
أنا لم أعشق لجلاء ولا قلت خذينى فى عينيك،
ولا هى ردت هات يديك وضمتنى
وينجب الموج والمد، هذا هو الحب، تلك هى
تفاصيله المصطفاة

ثم هو ينهى إحدى مقطوعات هذا القصيد الواحد ببيت ابن الدمينة :

وقد خفت أن يلقانى الموت بغتة
وفى النفس حاجات إليك كما هى

٢- إن العشق منشق على ذاته شقين لا التئام لهما أبدا، (إلا، ربما، بقوة الشعر نفسه، لا بطبيعة الخبرة التى ينطق عنها هذا الشعر- وهو أمر آخر). والانشقاق قائم دائما بين الجنة والنار، بين البوح والصمت، بين البذل والدل، "ما بين زرقة وجه الخليج وظلمة ذاتى"، بين الزمن الطفل والزمن الشيخ :

سخونة الطين على الأرضين أبهى من ندى السماوات
ونار الصمت أشهى من رطوبة الحوار
من مبتدأ سماء العرش العلوية حتى خاتمة الكرة الأرضية
انشق إلى نصفين :

وكان زمان يمتد من الغسق الطاووس إلى الشفق الجاسوس

فآه.. أنا ما ناديت فلبيت وما وليت فأقبلت

أو لا كنت ولا كنت، ولا عشت ولا مت

وهكذا وهكذا، بلا انتهاء تقريبا

٣- أنه عبر هذا الانشقاق، أو هذه الثنائية التى لا توحد مكنا فيها أبدا، يفصح الشعر عن حلم ما بالتجرد أى بالانسلاخ عن تضاد الكون المعشوق، جنوح بجناحين محلقين إلى ما فوق هذا الكون، إلى مبدأ اسمى يسميه مرة "شكلا ليس يدوم ولا يبلى" ويسميه مرة "لونا ليس يحول ولا يفنى"، فهو إذن شكل مجرد، ولون مجرد، وسوف نعرفه فيما بعد فى دورة القصائد البنفسجية (أو مجموعة "سيرة البنفسج") باسم آخر هو الشذى، الذى لا يرتبط بجسدانية البنفسج ولا حتى بما هو غير جسدانى فى البنفسج، ولعلنى أعود إليه فيما بعد. ولكن لعل وصف هذا الحلم بالتجريد غير صحيح، فإنما هو نابع عن خبرة هذا الكون، ومنطلق منها، هل هو ذلك التجاوز الذى طمح إليه كل العشاق وكل الصوفية، وعرفوا فى آن معا . أنه واقع وأنه محال؟

٤- إن هذا التجاوز والتفارق، المنبعثان مع ذلك من طين الأرض، لهما وجه آخر لا يتعلق هذه المرة بالمرأة فحسب، التى

هى الكون، أو - إذا شئت- الكون الذى له صيغة أنثوية، بل يتعلق كذلك بذات الشاعر نفسه - أو العاشق - فى مجالاته تلك :

أنا مرة راودتنى الحقائق راودت أضدادها..
ثم راودنى الكل راودت أبعاضه
رأيتك عبر تناهى الضفاف
أو مرة أخرى :
أتبرأ من أوصافى وصفا وصفا..
أجزأ عن أنصافى نصفا نصفا..
ثم أواصل تطوافى حول مدار الصيرورة

***

من الناحية التقنية البحت سوف أشير إلى سمتين أساسيتين - فى هذه الدورة من قصائد حسن طلب وحدها، بل فى شعره كله - أولاهما هى هذا الافتتان بالحرف، سواء كان ذلك فى رمزية الحروف المستغلقة نفسها، وهو يقول مثلا : "يحتبس القنديل بجوف التنور/ نور، نار، نور/ أربع سينات فى هائين ولامان على واوين"، أو فى اتخاذ الجناس اللفظى والجناس المعنوى أداة أساسية فى التقنية. وثانيتهما هى تسخير المصطلح الفلسفى من أمثال اللوغوص والموناد والأبيرون

وهكذا. وفى هذا كله تفصيل لعلنى أعود إليه فيما بعد .

يبقى لى تعليق واحد على هذه الدورة من الشعر أو – إذا شئت– على هذه القصيدة الواحدة المتعددة : أن حسن طلب هنا يقترب حقا من روح الشعر الحداثى المعاصر بقدر ما يبتعد عنه– بقدر – فى قصائده الفسيفسائية، بل فى معظم دورة البنفسج والزبرجد، ولا يعود إلى هذا الانجاز حقا إلا فى قصائد النيل وفى أعماله المسماة بالمواقف.

***

لعله يتعين علىّ الآن أن أواجه إشكال إيقاع الترقيص والهزج والنمنمة، وهو ما أسميته ذات مرة بإغواء الأرابيسك فى عمل هذا الشاعر الصناع والملهم معا .

لا جدال فى أن من عبقرية العربية - على الأخص– حفاوتها بالحرف، وحدبها، بل حرصها عليه، إلى حد التحنف والتعبد، ولا مجال هنا للاعتراض بأن العربية ليست واحدة بل عربيات متعددة، فهذا صحيح، ولكن كلا منها، على نحو ما، احتفلت بالحرف، وأظنه صحيحا أن العربية قد حفظت وصانت تلك الشحنة السحرية التى كانت تحملها اللغة البدائية، وأنها طورتها، وفجرت إمكاناتها، ثم تحدر بها الأمر فى عصور

التردى، إلى نوع من التوشية والتفويف والزينة الزائلة بكل ما فيها من زيف وزيغ، وهو ما حدا بنا أخيرا إلى التوجس من عودة هذه الظاهرة والخشية من أنها ليست إلا مجرد لعب بالألفاظ لا يعنى شيئا. ونحن نعرف أن ما نسميه بعصر الإحياء الحديث للفصحى أنحى على السجع والجناس وسائر ما سمى بالبديع، خصوصا بعد أن تدهور ذلك كله فى النهاية إلى تكلف وتعمّل لا يكاد يطاق. ليس فى هذا كله جديد. لكن الجديد هو، حقا، أننا أمام اقتحام جديد لسطوة الحرف فى إبداعنا الحديث، لا عند حسن طلب فحسب، فلعله من المعروف أننى قد دفع بى دفعا فى مسار عملى الإبداعى نفسه إلى مناطق مخوفة من سخرية موسيقى الحرف. ومن ثم فعندما أتكلم عن ظاهرة الحرف عند حسن طلب، فليس ذلك من موقف المعاداة، بالتأكيد.

ولكن.. ومن واقع المعاناة والافتتان معا، على أن أضع الحد، بقدر ما يسعنى النظر الأمين، بين الانسياق لسحر سراب مخايل لا يبضّ بماء، والاتضاع أمام قوة كامنة متفجرة فى حنايا الحرف. علىّ أن أفرق بين سعى لاعج منبعث من التياع حقيقى لعبور الهوة بين اللغة والموسيقى البحت، بحيث يكون لإيقاع الكلمات دلالة مزدوجة، بل متعددة، على المستوى

الصوتى والمستوى الدلالى معا، من ناحية. والانصياع لترقيص سهل وضحل، أو إن شئت الانزلاق لغواية تركيب وحدات فسيفسائية لامعة لا يتعدى عمقها السطح، وهى غواية لأنها حلوة. بل عذبة. هذه الترقيصات والألعوبات. وما أحوج الشاعر أو الكاتب أن يشكم جموحها به نحو التردى إلى العبث الصراح!

هذا، إذن ، كلام عام.

فإذا واجهنا ما فعله حسن طلب، فأعترف أننى قلق أشد ما يكون القلق، مفتون أشد ما تكون الفتنة، وغاضب أشد ما يكون الغضب معا.

فليس لى، ولا لأحد، أن يقول للشاعر ماذا ينبغى عليه أن يقول. ولكنى لا أملك ، بعد طول تقليب النظر، إلا أن أجد فى قصائد مثل"فسيفساء" (وقد استهل بها ديوانه الصادر فى ١٩٨٦ "سيرة البنفسج" ) و "دعوة العاشق" و "نداء العاشق" قدرا من الإسراف من الشاعر على نفسه وعلينا فى الانسياق وراءسحر الحرف السطحى، كما أجد ذلك فى مقاطع من البنفسجيات ومن "الزبرجدة الأساس":

"هل عزة أم زينب؟

فيكون الشعر قد اعذوذب"..

"هل عبلة أم ليلى؟

فيكون العمر قد احلولى

"هل وردة أم سوسن؟

فيكون الشعر قد احسوسن"

فلنقل إذن، إن ما أسميه بالقصائد الفسيفسائية – وهى كذلك باعتراف الشاعر نفسه – لها ما للفسيفساء من رونق، بالتأكيد، وليس لها من عمق. ولنقل أن خلابة الحرف قد جارت على نسيج هذه القصائد(وهى خلابة، بالمعنيين كليهما) فليست هذه القصائد مجرد لعب بالموسيقى السهلة الإيقاع(حتى لتكاد أن تكون أحيانا متوقعة ومن ثم مملة) بل هى من غير جدال تحمل ومضات برق ليس كله بالخلّب، فنحن أمام شاعر، فى نهاية الأمر، مهما غلبه الصائغ أحيانا على أمره.

***

ثم نأتى إلى البنفسجيات (أو قصائد "سيرة البنفسج") فإذا ألحقنا بها قصائد الزبرجد، تم لنا الجرم الأكبر حجما وجسامة وأهمية، فى شعر حسن طلب.

وإذا صح أن "لجلاء" قصيدة واحدة، صح كذلك أن "البنفسج" ديوان واحد، إن لم يكن قصيدا واحدا.

من الغريب قليلا، أن أول ما نشر من دورة قصائد البنفسج بقدر علمى، تلك القصيدة الغريبة ـ كأقل ما يقال ـ بشكلها الهندسى المرسوم، وهى قصيدة "بنفسجة للجحيم" المعروفة بالقصيدة المثلثة. وفى ظنى أنها عمل غير مهم، وأن سوداويته وعبثيته(عبثيته بكل المعانى) ليست أيضا بذات بال ، فهى سوداوية وعبثية غريبة عن مجمل جسد شعر حسن طلب، لا نكاد بل لا نجد لهما صدى فى قصائده الأخرى التى إن امتازت فبنفَس من الفرح بالشعر نفسه، ووجُد ـ مهما كان متعقلا ـ بالألوان والأنغام وهى بداهة نقائض السوداوية والعبثية التى تجد لها أفضل تعبير فى الجفاف والزهادة وكآبة أكثر الكلمات جدبا ورتابة. وفى واقع الأمر، لا أخفى أنه صعب علىَّ أن أتعامل مع هذا العمل بجدية. هل كان حسن طلب يعابثنا، خفية ، بهذا العمل؟ وهل فى هذه المعابثة نفسها إدانة ساخرة مكتومة للعبثية نفسها؟ هل يمكن حقا أن نأخذ على محمل الجد بيتا مثل: "فليلى والصباح وما تلاه/ سواد فى سواد فى سواد"؟ أو أن نأخذ كل هذه اللعبة مأخذ الجد؟ لا أعرف.

***

أما "القصيدة البنفسجية" و"ميتافيزيقا البنفسج" فهما

عندى مفصلتان من تنائية واحدة هى حقا قصيدة القصائد ، وحيدة الوحائد، وخريدة الخرائد، بنص كلام الشاعر الذى سوف أسلم به، عن طواعية، مادام الأمر يتعلق بشعره على الأقل.

فما البنفسج؟ لا نملك إلا أن نسأل. ولايبخل علينا الشاعر ، أبدا، بالاجابة. هل أقول إن البنفسج عنده هو تسمية أخرى لما أسماه الشاعر : "نجلاء.. أميرة شط الخرافة"؟ هل هو هذا العنصر الكونى الذى يتخذ صيغة أنثوية؟ هل هو أقرب ما يكون إلى الجوهر الحال فى العرض؟ وهل الخبرة الشعرية هنا هى نفسها خبرته القديمة، عشق صوفى حلولىّ، ووجد بالبحث عن وجه الحقيقة عبر مظاهرها الكونية، أو بنص كلام الشاعر:

"القمح العشب الدوح المرج الزيتون الماء
وى! لكأن الكون ــ اللون تبرج
فالخد الأزرق بالأحمر ثم توهج
صار بنفسج

بل يكاد يكون هذا التأويل ساطعا، مفصحا عنه أبين ما يكون الافصاح، فهذه "استسلامة الخالد للبائد/ واستلهامة الغائب للشاهد/ واستعصامة الذاهب بالعائد/ واستعجامة الكثرة فى الواحد".

أيكون البنفسج، إذن هو تجلى المطلق فى النسبى، فلا المطلق قد عاد مطلقا بحتا، ولا النسبى مجرد عَرَضٍ زائل؟ أهذا جوهر الخبرة أو على الأقل ــ أحد جواهرها؟

فلننظر مرة أخرى إلى انشقاق هذا الجوهر على ذاته، إلى ثنائيته وازدواجيته اللتين لا مفر منهما، الخالد والبائد، الغائب والشاهد، الذاهب والعائد فضلا عن الطيوف والحروف، أزل النار وأبد النور(هذه تجلاء ذاهبة وعائدة بلا وهن) ثم الدليل الصمت والحادى الصوت، الحقل والغابة، السنبلة الاستثناء والوردة القانون، عنصر الماء وعنصر الضوء ، الخلد والزمن الفرد، وهكذا وهكذا تضرب الثنائية والانشقاق فى نسيج القصيدة كلها من غير انتهاء، أو تقريبا من غير انتهاء.

وهنا، مرة أخرى، لا تنفصل هذه الخبرة عن سمتها الأساسية، إنه عبر هذا الانشقاق يطوف السعى ــ الحلم نحو التجاوز والتعالى. ومازال الفرق قائما وأساسيا بين الكينونة التى هى البنفسج، واللون الذى هو ماوراء البنفسج.

وما وراء البنفسج يقع، بالضرورة، فيما وراء الزمن:

"فتهيأت وصرت تنبأت، بأن الحزن زوالا سيزول

وأنى سأؤول إلى فرح معلوم

فى صبح معلوم/ من يوم معلوم/ من أسبوع معلوم

من شهر معلوم/ فى عام لا معلوم"

العام اللامعلوم الذى ينفى كل معلومية التحديد الزمنى، طبعا، ويلقى بالتجربة كلها فيما وراء تخوم الزمن:

هذا التجاوز ــ التعالى هو الذى يقول عنه البيت ــ المفتاح:

"قلت الوردة حادثة، قالت لكن العطر قديم".

***

ومرة أخرى كذلك، نجد هنا شفرة الحروف، ولعلها هنا أقل استعجاما واستغلاقا عنها فى "نجلاء" فهذه القصيدة حقا، هى "غاية الكلام فى الغرام، تلك آية الختام":

وبدلا من السين والهاء واللام والواو، التى ربما كانت فى "نجلاء" تتصل اتصالا مباشرا بشكل القصيدة وحده ، لأنها تومىء إلى تكرار محدد فى جرس الكلمات ، من أمثال اللوغوس والناموس والناقوس وغيرها، فلعل فى ابتعاث الحروف هنا قيمة أخرى أعمق، تتصل بالدلالة الكامنة(وحدها، وبمطلقها) فى الحرف، على غرار ممارسات الصوفية القدامى من أمثال ابن عربى، إذ يعطون للحرف قيمة دلالية بل ميتافيزيقية مطلقة، تستمد كثافتها من الخط والجرس بالقدر نفسه الذى تستمدها من موقعها فى الوحى، وفى رصد تراث الأمة كله.

ولننظر سريعا فى حروف هذه القصيدة المنصوص عليها، وسوف نجد أنها الياء، والجيم، والنون والحاء، وقد جاءت كما يلى:

١ــ أسلمنى الطيف إلى الحرف فلذت بآلاء الياء..

٢ــ وتحصنت بإقليم الجيم..

٣ــ وتوسلت بزيتون النون..

٤ــ كانت تتبتل فى محراب الحاء..

٥ــ ولا تبح الآن لجمهرة الطير بشكل الياء ومضمون النون..

٦ــ ثم : وتوغلت فأرجعنى الحرف إلى الطيف فعدت لآلاء الياء..

الياء التى تتكرر الرحلة منها إليها، أهى الغاية، والمنتهى، وآخر الحروف الذى هو فى الآن نفسه أول الطيوف؟

أو ليست الجيم هى حصن الجلاميد والجنادل الجوامد الجاسية، وهى أقليم الجفاء والجدب والجمود؟

أما النون فهو النواة، سر الخصب والنماء، والزيتونة المباركة، الحاء ــ فى هذا المعجم على الأقل ــ هى محراب التحنّف، وهو عندهم التعبد وحرزه الحريز.

أريد أن أعتذر عن انتزاع فلذ الشعر عن عضويتها الحميمة، فإذا ذهب بى مسعاى للتأويل هذا المذهب الصعب على نفسى، فإنما ذلك مسعى نحو استكناه أسرار القصيد ولكنه

بداهة لا يحل محله ولو من بعيد، وسوف يظل السر دائما . مستعصيا على النقل إلى وسيط آخر غير الشعر نفسه.

وإذا كنت قد أخذت على الشاعر إسرافه فى الانسياق وراءسحر الجرس الموسيقى، فى فسيفسائياته . فإننى هنا، من البداية، أسلم سعيدا بمدى الانسجام والاتساق بين الحرف وماوراء الحرف، بل بمدى التداغم والانصهار والتوقد. ومهما ألزم الشاعر نفسه هنا بما لايلزم فهو هنا فى "مهرجان التراتيل والسجع العربى"، كما يقول فى قصيدة محورية له. انظر إلى أمثلة فى الطباق الناقص (الذى لا تكاد تحس فيه نقصا):

"فتمثلت وقلت ألا :

ما كل حبيب أمسك بعد استرسال

سال

وتساءلت : لمن أشكو فى حلى أو ترحالى

حالى؟

أو :

"وهتفت: تعالى .. إن إلىّ الأيلولة

بل ولعلك كنت المجعولة لى

فأقيمى عرس الحس

أديمى مسّ الأنس

أجابت: أن رب أديمُ

"وتهللت .. فيالى من غرِ صدقت خيالى

يالى"

أو:

"وتعللت وقلت ألا

ما كل حبيب قصّر عن رد مقال

قال"

أو:

"قلت : دعينى

إن أنا إلا نغم متفانٍ

يصدر عن طير فانٍ

يخطر فى أفنان"

أو :

وتماثلت وقلت: ألا

كل بعيد ينعكس على مرآة

آت

وتفاءلت وقلت: سأُغرق فى نهر ملذاتى

ذاتى"

***

أما "ميتافيزيقا البنفسج" المفصلة الثانية من ثنائية البنفسج. فهى وإن كانت فى ظنى ـ تعليقا على القصيدة الأولى، وشرحا لمتنها . فلها ـ مع ذلك ـ قيمتها القائمة برأسها. وإذا حاولنا أن نستخلص من هذه القصيدة. ما البنفسج ، عرفنا أولا أنه "عنصر أول"، و "ماض ومستقبل"، و"جيش من الشوق مستبسل"، وأنه "فاعل وفعول ومستفعل" .كما عرفنا : أن البنفسج شك وحق وجبل المعرفة. وهو حب وشيمة قيمة وحضور متوج، وهو منتشر فى دم الكون ونار الصحارى ونور الخيام، وسمة لا اتسام، وأنه إليه ينتمى، ويستطيع النفاذ إلى أى حدس ويملى على كل نفس. وليس إلا البنفسج يمكنه الغوص خلف المعانى، لأنه برهان نفى، وعنوان وعى، وإعلان رأى، وتأسيس منهج، ثم أنه قاتل وقتيل، وفى ملكوته تتوازى المئات الفئات وقد تهبط الطبقات وترقى ويقاتل بعضها بعضا لتبقى، وأنه شك يقين محك ومبتدأ أو ختام ومسك. ولحسن الحظ فإن استخدام المصطلح الفلسفى هنا. جاءفى العناوين الفرعية للقصيدة، وليس مما يدخل فى قلب القصيدة، وليس مقحما على نسيجها. كما لعله كان كذلك فى مواقع من قصيدة جلاء.

***

أريد فقط أن أعقد مقارنة سريعة بين هذا "الكمال" التقنى المنفعل الموزون فى ثنائية القصيدة البنفسجية وميتافيزيقا البنفسج(والبنفسجيات كلها بعامة) من ناحية والتدفق والموران والعرام الفنى ــ على ما قد يبدو على طوفانه من شوائب ــ فى قصائد جلاء.

ولا أخفى على القارىء، أنه على مهابتى للكمال وإجلالى له، فإنما أصغو بإيثارى وحبى للكثافة المحتشدة. هل أقول، مرة أخرى، إن "الكمال" أو مقاربته تصدنى، لأن النقص (مادام فى مسعى الكمال) هو الإنسانى؟ وكأن فى "الكمال" أو مقاربته نوعا من التجرد والصرامة. أحب إلىّ منها شروخ القلب والروح والجسد، أو ــ على الأصح ــ جروحها . لكن ذلك ــ فى نهاية الأمر ــ اختيار، وما من شك فى أن اكتمال التقنية هو مسوغ أساسى للفن، غير أنه ــ أعود فأقول ــ وكأنما يغلقه ويحكم رتاجه ويقضى فيه القضاء الأخير، لم لايترك لى ثغرة من قصور هى مرآة قصورى الإنسانى، الذى مهما عرفته فإننى لا أسلم به ولا أسلم له أبدا؟ أى أننى ــ بعبارة أوضح ــ أوثر قصائد جلاء، مرة أخرى، على غيرها من أعمال حسن طلب، لأنها ليست كاملة، ولأنها على طريق جلجلة الكمال.

يبقى أن فى لغة الفلكين من القصائد كثافة محتشدة،

وأن اللغة ـ الحاجز بكثافتها نفسها، هى اللغة الكشف، وهو كشف يتجدد ويتسع ويعمق غوره كل مرة، فى حين تكاد اللغة في قصائد الفسيفساء تكون شفافة، ليس وراء زجاجها اللامع الصقيل كثير شىء. فإذا كانت قصيدة البنفسج الثنائية تبرجا، أو فلنقل تبوجا واضاءة واشراقا، فإن قصائد الفسيفساء ليست أكثر من بهرج.

على أن دورة قصائد البنفسج ليست أحادية الاتجاه، فى نهاية الأمر.

فلنقل إن الفعل يستدعى رد الفعل، أو إن المد يعقبه جزر، أو إن البناء الموسيقى يتضمن حركتين متراوحتين من الصعود والهبوط.

أو فلنتذكر بيته الأول من "جلاء الحلم والحقيقة" : "فاجأتنى خيول الغرام انفلقت إلى ساحلين" فهذا الشاعر دائما غريق بين ضفتين، يحلم بالضفة الواحدة.

والضفتان هنا ، هما البنفسج وضد البنفسج.

ففى دورة القصائد البنفسجية(سيرة البنفسج) نجد "بنفسجة للوطن" (١٩٨١)و "فى عروبة البنفسج" (١٩٨٢) و "ضد البنفسج"(١٩٨٣) و "البنفسجة الخئون" (١٩٨٢)، "بنفسجة الختام" (١٩٨٣) وهى كلها مما يمكن أن ينتظم فى

سلك قصائد الغضب على البنفسج، أو ـ باختصار ـ هي قصائد الغضب.

والغضب هنا هو غضب للوطن وعليه، غضب للعروبة وعليها، غضب للجماعة وعليها، كما أنه بنفس القدر غضب للذات وعليها.

"بنفسجة للوطن" ليست إلا رُقية للوطن وعليه أيضا:

"تشبهين الوطن/ حين تزهر في اسميكما وردة من دمي/ وردة سُدّة/ وقصيد رصيد/ فلا تندمي/ يا بنفسجتي المبتلاة/ إن ميعادنا لم يحن.. بلدة هدة عدة/ وردة فردة سدة/ سجدة مدة/ شدة حدة/ صهدة رعدة رعدتان / ... الأمان الأمان".

فإذا كانت الرقية، كما نعرف، هي السعي إلى السيطرة على الكون بالكلمات، إلى تغيير مجرى الأحداث بالألفاظ، فهاهنا، كما نرى، استنجاد بها.

فانظر الغضب يتصاعد في "في عروبة البنفسج" قليلا قليلا، حين يقول الشاعر:

"ولذلك لايستطيع البنفسج أن يشمعلّ
ولا أن يستهلّ
ويركب دبابة ليحرر سيناء والقدس
يصعد صوب الجليل

البنفسج لايدعى ذلك الشرف الممكن/ المستحيل
هل بوسع البنفسج
أن يكون البديل
فى زمان التبرج
والسكوت الذليل؟
ثم انظر الغضب كيف يؤوب إلى حزن الفجيعة والفقدان فى "بنفسجة الختام":

"لم يبق من دمع سوف نذرفه
يا طللا لا نكاد نعرفه
مشت يد الموت فى مرابعه
وأسلمته للسيل يجرفه
وخلّف الدهر فيه آيته
حسبك من دهر ما يخلفه

وهى فقرة تأتى تحت عنوان "هم":

ثم انظر الغضب كيف يبلغ ذروته فى "ضد البنفسج" حتى لينكر الشاعر على البنفسج كل رواء، ويخلع عنه كل قيمة، وينحى عليه بكل سوأة وعورة:

"القلب معتم، وأنت لا تضىء
والليل ليل توأم

وكل شىء ذاهب وأنت لا تجىء

وسالف الفساد والكساد والموت البطىء

فإليك ــ ويك عنى،

أيها البنفسج الردىء"

و :

"زملونى زملونى يا خاصتى الأقربين، واخضعوا مليا مليا فى حضرة البنفسج اللعين، ثم اتركونى كى أواجه الأنّة بالأنّة، حتى إن أننت فاكتمل عليكم أنينى وانضبطت أناتى، فدعونى كى أرمز للألم بقلبى، وللحزن بسحنتى، وللخراب بذاتى، حتى إن رمزت فاكتملت عليكم رموزى، وانضبطت مرموزاتى، فذرونى كى أسمى الحب سرابا، والوطن يبابا، والحضور غيابا".

ومن الشائق، حقا، أن نجد الشاعر فى قمة هذا الغضب والتجريح للذات لا ينسى أن ينسج أحابيله اللغوية، كأنما هو بسحر اللغة فقط يريد أن يستنقذ شعره ، فبها، من مصيدة الكلام المباشر التقريرى، ويكسبه البعد الجمالى(هل هو هنا، فقط بعدٌ زخرفى؟) الضرورى للشعر:

"شبهتك بالدول العربية

وهتفت: أأيتها الدول

فى الليل الحالك من أوحى لك

أن تدعي أحوالك تفسد حالك؟
مالك طيشك طال.. وعرشك مال
وجيشك ليس يقاتل.. بل يقتتل
ولغير سويدائك سهمك لا يصل
فإن كانت أقوالك أقوى لك
أو أعمالك أعمى لك
فليبرأ منك الآتون ويلعنك الأول"..

على أن "ضد البنفسج" تنتهي بفقرة ملتبسة، كأنما يعيد فيها الشاعر للبنفسج قيمته الأولية، على خفاء ، وكأنما يقول لنا إن هناك ، في النهاية، بنفسجتين، إحداهما خئون، والأخرى هي الأولى، السر البهجة، والحب، والكون الأصيل.

أما قصائد الزبرجد الثلاث فهي أيضا من قصائد الغضب، ولم آت بشيء من عندي، فهو يسمي إحداها، صراحة، "زبرجدة الغضب"(المنشورة في العدد الثالث عشر من مجلة "إضاءة ٧٧" ديسمبر ١٩٨٥)وهو غضب عاصف لايبقي ولايذر، ولامفر عندئذ من أن يجلجل بكلمات الادانة القاصمة للظهور، صريحة ومباشرة وفجة، دون تزويق ولا سعي للجمال على أي نحو كان، كأنها دقات النذير، هل نغفر للشاعر هنا أنه تحت ضغط الغضب وقسوة وطأته قد تخلى عن الشعر؟ بل قد

تخلى حتى عن سلامة النظر(الفكرى) إلى الأشياء، وسوّى الأرض عاليها وسافلها، وجعل العرب كلهم سواء، وإن كان فى النهاية لم يتخل عن أمل مخايل بعيد، فكأنه بذلك أعاد الأمور إلى نصابها.

***

وفى سياق قصائد الغضب سوف أضع الدورة الرابعة من شعر حسن طلب، وهى دورة "النيليات".

ظهرت "فى البدء كان النيل" فى العدد الثانى من مجلة "إضاءة ٧٧" ديسمبر ١٩٧٧، ثم جاءت "نيلية مزدوجة" مايو ١٩٨٣، و "نيل السبعينات يتحدث عن نفسه" فى العدد الثانى عشر من إضاءة ٧٧" فبراير ١٩٨٥.

"فى البدء كان النيل" قصيدة تنتمى ، فى حسى، إلى مرحلة الكثافة والعرامة ، والتدفق بالصور وجيشان النغم، واحتشاد المادة الشعرية، أما المزدوجة والسبعينات فانتماؤهما إلى مرحلة الغضب، لكن الشعر هنا لم يتخل عن الشاعر فى نهاية الأمر.

"فى البدء كان النيل" قصيدة من فرائد هذا الشاعر، ومن فرائد الشعر العربى الحداثى كله، فى تقديرى، وهى ليست بالقصيدة التى يمكن فضها، وستظل تحتفظ بأسرارها مهما

تأولها المتأولون. وهى على أنها تتخذ أسلوب النجوى بين الشاعر وهاته الجميلات الخميلات اللاتى يوحين إلينا. فى رفقتهن معا. وفى أنثويتهن الجماعية بأنهن ـ على نحو ما ـ رامزات إلى جماعة معانى الوطن والأرض والحقيقة والمرأة. وأنهن- تسمية أخرى ولكنها أكثر حميمية وأكثر جسدانية. وأعمق حسية ـ تسمية أخرى لنجلاء أو للبنفسج. فى معجم هذا الشاعر. أما النيل فهو يوحى إلينا بأنه العنصر الذكورى. أو الأقنوم الذكورى من هذا الجوهر نفسه. جوهر الأرض الوطن الحقيقة الذكر. كما أن الشاعر يتوحد بهذا النيل الغنى العريق الذى له حضور أسطورة قائمة لا يحول نفاذها ، ولا يشحب حضورها ـ يتوحد به على الأقل فى جانب منه.

"النيل أقنوم الأزل

فى البدء كان وفى الختام يكون

إن النيل نيل خالص كدمى

حقيقى كأحلام الصبايا. أو حدىّ كالعشيقة.

وهو حد دمى العميم ـ دمى الحميم المختزل"

أما النجوى بين شقى هذا الجوهر الواحد(فما زلنا نعرف أن كون الشاعر إنما هو دائما شقّان، ويمان، وشطّان ، وهكذا بلا

نهاية لثنائيته) ـ النجوى بين هذين الشقين تدور بموسيقاها البالغة غاية الرهف، تحت ضغط المحنة مع ذلك، تحت ضغط السؤال المستمر، تحت ضغط حزن شفاف ضارب في شغاف الشعر بما يكاد يشفى على اليأس وإن كان لا يبلغه.

موسيقى هذه القصيدة كاملة ، فى تنوع ايقاعها وضبطه فى الوقت نفسه، فى اتساقها المذهل مع ما تقوله، فى عراقتها وحداثتها معا.

وليس الحديث عن معجم حسن طلب مما تستدعيه هذه القصيدة أكثر من غيرها عنده، فلهذا المعجم ـ على مستوى اللغة فحسب ـ خصائص متميزة معروفة. هذا الشاعر لا يتردد ـ ومعه كل الحق، وأنا معه ـ فى ابتعاث ما قد يسمى أحيانا بالمهجور أو الحوشى، من أغوار أزمان العربية السحيقة. وهو يزاوج ـ فى توفيق عظيم(فى معظم الأحيان) ـ بين هذا المهجور والمستحدث، وإذا نحن نعرف ـ كأنما كنا قد أنسينا ـ أن فى هذه العربية من القوى والطاقات الحاشدة ما لا نكاد نعرف كيف نمس حوافه، دعك من أن نفجر شحناته، فسوف ندرك مسعى حسن طلب الخطر، المغامر فى هذه الطريق الشائكة، فمن الذى يجرؤ الآن على ابتعاث كلمات مثل الدأماء أو الفرند أو اللأواء أو صهباء قرقف، أو يعافير أو قرم، أو النجاد،

وهكذا وهكذا؟ ولكننى مع حسن طلب حتى النهاية، معه حتى لو جاءلنا ببيت قديم ينتهى بـ "الشعشعانات الهراجيب"! معه فى أنه أثبت نهائيا أنه ليس عند الشاعر من لفظ مهجور . وأنه بقوة الفن ما أجمل أن يكون لعازر هناك على تمام الأهبة أن يقوم حيا، متدفقا بالحياة، من بين الأموات، بمجرد أن تلمسه يد الفن الإعجازية.

وبالمناسبة، فهذا شاعر - مهما كان من غنى معجمه الشعرى وكثافته - حريص على أن يضيق من رقعة هذا المعجم، لكى يعمقه، لا أن يوسعه حتى لا يميعه، بمعنى أننا لا نكاد نقع، بل نحن لا نقع حقا، على أية إشارة إلى الرصيد الذى طالما ابتذل حتى انتهك انتهاكا، من الأساطير اليونانية أو الفرعونية أو العربية، فلا سيزيف هناك ولا حوريس ولاعنترة، ولا شىء من هذا القبيل كله، قد يكون فى هذا الاختيار إفقار، لا أدرى، لكنى أؤثر هذا الزهد، أيا كان، على استخدام عملة حائلة أصبحت لا رصيد لها من فرط تداولها، لا أعنى بالطبع أن المتح من ينابيع الأساطير الذى لا ينفد قد عاد لا جدوى فيه، بل قد أعنى العكس تماما، ولكنى احترم الاحترام كله اختيار هذا الشاعر وإن كنت آسف له. وليس معنى هذا أن الشاعر قد أحجم أيضا عن الاغتراف من ثرّ التراث، وبخاصة

التراث العربى، على العكس تماما، لكنه يحول التراث العام إلى تراثه الخاص، فما من سبيل أخرى فى هذا السياق. انظر مثلا قصيدته المحورية "محاولة فى تأويل عينى حبيبتى"

"قاصد سدة عينيك، وأنصت:
مهرجان من تراتيل.. وسجع عربىّ
وجماهير تهلل
وحواريون فيهم.. ونبيون يقولون وقوم
قاصدا كنت .. وأنظر:
ديدبان ومحفات وإيوان وباب ملكىّ
وحصانان، وحوذيان تركيان بالباب .
وفوسان وسهم
قاصدا كنت ـ ومازلت ـ وألمس:
طيلسان فيه وشى، ودمقس موصلىّ
وتصاوير ونقش بابلىّ
صيغ فى هيئة جندى كمىّ
وحريم تستحم"
وأيضا:
"آخذا كنت .. وأكتب:
سيسبان فرعونى، وغيد يتهادين

وولدان ينادون: تعالين إلينا

ومواعيد هوى تمت..

وأخرى ستتم

آخذا كنت ـ ومازلت ـ وأرسم:

كهرمان وقوارير وراووق وأضغاث من الدفلىّ

وماء كهربائى وسيقان يمانيان ظلا لم يسلاّ

وعناقيد ضياء تتراءى..

خلف غيم»

فهذه ليست ألفاظا ترص، بل هى قيم تحيا

***

لم يبق لى إلا أن أشير إلى ثنائية "مواقف أبى على" وهى ثنائية لا انفصال لأحد جزأيها عن الآخر فى ظنى، وفى ظنى أن لها ، بالضرورة ، بقية.

وليست صيغة المواقف ـ هنا ـ بمهمة جدا، فهى صيغة قد لجأ إليها كثيرون من الشعراء المحدثين، متأثرين ـ كما هو معروف ـ بمواقف النفرى ومخاطباته التى كانت لها فعالية أساسية فى الشعر الحداثى المصرى، إنما المهم طبعا هو توظيفها. الحوار الذى يدور بين كائن علوى وكائن يصبو إلى أن يكون علويا ، (ومن ثم يتحقق له على الفور جانب من العلوية)

يأتى فى سياقه الصحيح.

غير أننا هنا نشهد حقا ختام دراما البنفسج، بعد أن شهدنا تطورها بين المد والجزر، ونحن هنا بإزاء تسمية جديدة للعنصر نفسه الذى عرفناه باسم جُلاء، أو خميلات النيل ، أوالبنفسج، نجده هنا باسم السوسن، فهل ذلك حتى ينقيه الشاعر ويخلصه ويطهره من الأوشاب التى علقت ، ولن تمحى ، باسم البنفسج؟

أظن أن الشطر الأول من ثنائية المواقف هو موقف صوفى مرة أخرى، لعل جوهره هو تجاوز العرضى الزائل إلى مطلق الحقيقة الكونية، وأن الشطر الثانى هو الموقف نفسه ولكن المطلق فيه هو الحق الخلقى المرتبط بهمّ الوطن، الأمانة الكاملة بإزاء محنة الوطن، ومامن شك عندى فى أن شطر منهما يكمل الشطر الآخر ويرفده ويثريه.

نحن قد عرفنا مفردة الشذى من قبل ، فى دورة البنفسج، وأولناها بأنها التجاوز والتعالى عن الفانى المتبرج إلى القائم الماثل، إلى الجوهر الباقى. ويأتى "موقف الشذى" (نشرت فى "الدوحة" مارس ١٩٨٣) مصداقا لهذا التأويل، انظر إلى هذا المقطع:"

"وقال لى:

قف تتلقّ حكمة الشذى

وقال آية

فانطلقت سبعة أحباب شباب

وانسدلت من دونهم سبعة أحجاب عجاب

وحينما جزتُ إليهم الحُجب

عدت ولم أجد سوى سبعة أثواب

وقلب مذاب

فمزج الأثواب والقلب المذاب. قال لى:

العشق هكذا"

ليس غريبا فى النهاية أن ينتهى هذا الموقف بحكمة الخبرة وجماع التجربة. فهذا الشاعر من عقائده الثابتة أن الهوى المباشر . والحدس المعرفى . أعمق وأصدق وأحق من اللقانة العقلية المتدبرة. على الرغم من عقلانية الصياغات عنده. وقلة انصياعه لجماح الهوى وعرامة العشق البدائى.

أما الشطر الثانى من المواقف . موقف: يرقى" المنشورة فى "الدوحة. ديسمبر ١٩٨٣. فهو واضح فى غنى عن أى تأويل. أريد فقط أن أشير إلى احتمال قام فى ذهنى على الفور وأنا أقرأهذه القصيدة. عندما يفرض السوسن على الشاعر. فى رحلته التى تشبه رحلة أبى العلاء ودانتى. بل رحلة المعراج. ألا ينطق حرفا. و يعصاه الشاعر برغمه. مرة ومرتين وثلاثا. وينجو مع ذلك من مصير أورفيوس الشقى. بل يخلص إلى منطقة

مضيئة بسطوع التفاؤل والاستبشار ، ويخلص إلى حكمة مأثورة تذكرنا بتراث الشعر العربى العريق، مهما كانت فى صيغتها محدثة وبريئة.

تنبهت، وأنا أكتب هذه الجملة الأخيرة، أن هذا هو فى النهاية سر إشكال حسن طلب، وسر إبداعه.

إن سره، بكلمة واحدة، إذا أمكن ، هو حداثية التراث.

كيف يمكن أن يصبح التراث ، بعد تمثله تماما، قيمة حية، وليس محاكاة، ولاسيرا فى دروب مطروقة، بل ضربا فى مناطق جديدة من الوعى والحساسية. ليس التراث هنا هو مجرد ذخر اللغة، ولا دهشة الخبرة الصوفية المعيشة المتحددة لأنها أبدا جديدة لا تَخلُق، هو ذلك وغيره، كما أنه بصر بإنجازات المقامات واللزوميات ، ولكنه ـ عدا ذلك كله ـ استلهام أساسى ـ يكاد يكون حسيا ـ لروح تراث هذه الثقافة كلها، مستوعبة ومقطرة ومنتشرية فى الثقافة المعاصرة. ومن هنا تأتى حداثيتها الأصيلة، لأنها غير منبتة، المبدعة، لأنها ليست محاكاة من السطح. هى أيضا "استلهامة الغائب للشاهد" على أن روح التراث ليست ولايمكن أن تكون غائبة، وهى "استعصامة الذاهب بالعائد"، حيث لاذهاب ولاعودة، حقا، بل سر من أسرار هذا الشعر المتجدد الجميل.

## حلمى سالم

# شاعر الثنائية غير المحلولة

## حلمى سالم
## شاعر الثنائية غير المحلولة

لا أظن أن أية قراءة لشعر حلمى سالم يمكن أن تهمل إشارة — مهما كانت عابرة — إلى "إضاءة ٧٧" فهو لا ينتمى إليها فحسب، بل هو أحد مؤسسيها ومنظريها أيضا.

فى العدد الأول، الذى أصدرته هذه "المجلة — الجماعة — الحركة" فى يوليو ١٩٧٧ نجد برنامجا واضح المعالم — بل أحيانا قاطع الحدود — إلى درجة لعلها أكثر حدة مما يتطلب الأمر:

"تنطلق إضاءة ٧٧ من مفهوم للفن يتجاهل — بداية — تلك الخرافة الساقطة: الشكل والمضمون. إن الفن فى هذا المفهوم، إدراك جمالى للواقع، لا يعكسه عكسا آليا، بل يخلق بطرائق التعبير المجازى موازاة رمزية لهذا الواقع. فهو إذن : موقف وتشكيله. موقف من العالم وتشكيل لهذا الموقف، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية. إن أى جهد لغوى لايصبح — فى هذا المفهوم — ترفا أو تعاليا منفصلا . فاللغة — تلك التى تجسد الحاجة والتطور الاجتماعيين — هى عماد

الكتابة، أى عماد تشكيل موقف الفنان من الواقع الطبيعى والاجتماعى".

ثم نجد فى العدد الثانى، ديسمبر ١٩٧٧، هذا النص، عكوفا من "إضاءة ٧٧" على مسألة اللغة: "إن اللغة ــ بما هى كائن اجتماعى ــ هى أداتنا الفنية الخاصة. وعلينا أن نعمد إلى تفجير الإمكانيات اللانهائية لها، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات، وامتلاك ناصيتها. وهى طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة فنيا، لأن تنتظم فى سياق من العلاقات الجمالية تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرسا موسيقيا، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية".

وفيما بعد:

".. إن هذا المفهوم ــ مفهوم الشعر عند إضاءة ٧٧ ــ لن يستقيم إلا باعتبار اللغة. أداة ذات طبيعة نوعية خاصة. وباعتبار أن العمل الفنى ــ واقع ــ وليس تصويرا لواقع ــ له قوانين نوعية مستقلة".

على أن هذه النصوص النظرية التى تمثل عقيدة حلمى سالم الشعرية هو وإضاءة ٧٧، لا أظنها ستكون فى غنية عن

أن تستكمل بنص لم يشترك فى كتابته حلمى سالم، فيما أظن ، وقد جاء النص فى العدد الثامن اكتوبر ١٩٨٢، حين كان شاعرنا فى بيروت، ولكنه نص له أهميته: "بالشعر ـ ممتزجا بالأساطير ـ كان وعى الإنسان الأول بالوجود، ومازال للشعر نفس دوره وفعالياته الأساسية فى تقدم الوعى الإنسانى ..إن ارتباط الوعى بزمنه التاريخى وتشكله فى عالم اللحظة الحاضرة والمكان الحالى، يجعلنا نركز على زمنية فعلنا الشعرى وآنيته فى الوقت نفسه. فنحن داخل الزمن، ولسنا خارجه".. إلى آخره. لا تريد هذه القراءة لشعر حلمى سالم فى "الأبيض المتوسط" أن تخوض عباب المناقشة النظرية لهذه العقيدة الشعرية، ولا أن تفحص طويلا عن الاجتهاد النقدى الدؤوب وردود الفعل الذى أثارها هذا الاجتهاد والتى ظهرت على صفحات "إضاءة ٧٧" نفسها. وإنما تريد فقط ـ الآن ـ أن تضع هذا الفرش النظرى لحساسية شعرية سنرى كيف يكون هو نفسه، هذا الهم بما هو الشعر، ما هو الفن، وما علاقته "بالواقع" ، خبرة شعرية، تجربة شعرية، ومعاناة شعرية، وهونفسه سيكون المضمون الشعرى ـ مهما غضب حلمى سالم علىّ إذا استخدمت هذا المصطلح ـ أو المحتوى، أو الموقف، حسب الاصطلاح الذى يرضيه. فلاشك طبعا أن

المصطلح، أيا كان، لا يعنى، بالضرورة، وفى كل الأحوال، طرحا مغلوطا للقضية. ولاشك أننا فى غنية ـ تماما ـ عن أن نعود لنؤكد من جديد أن استخدام المصطلح ليس إلا مجرد أداة أو حيلة نقدية ـ حيلة بالمعنى الجيد ـ لا شأن لها بحكاية الوحدة الجدلية فى القصيدة، أو علاقة الموقف بالتشكيل، إذا شئت، أو بتضافر العلاقات الجمالية البنائية والعلاقات الاجتماعية والواقعية.. إلى آخر هذه المسألة المشهورة جدا.. أظن أننا عندما نقرأ الفن يمكن ألا نتهيب اقتطاع الجزئى من الظاهرة، مادمنا نصدر عن كلية الظاهرة نفسها.

"الأبيض المتوسط" هو الديوان الرابع لحلمى سالم، بعد اشتراكه مع رفعت سلام فى "الغربة والانتظار" ١٩٧٢ أصدر "حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض" ١٩٧٤، و "دهاليزى" ١٩٧٧، و"سكندريا يكون الألم" ١٩٨١.

وأول قصائد هذا الكتاب كتبت فى أبريل ١٩٧٥، وآخرها فى أغسطس ١٩٨٠، فيما عدا القصيدة الأخيرة التى كتبت فى بيروت ١٩٨٢.

فالمرجع الاجتماعى والسياسى لها ـ إذن ـ ماثل للأذهان، بل ماثل فى هذا الشعر مثولا قويا، من الأول للآخر. فقد كانت هذه الحقبة كما قلت فى موقع آخر، هى "حقبة هزيمة الآمال

الكبيرة، وعقابيل تمزق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال، والتضاد الجارح بين الشعارات الجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة، واقتحام القيم الاستهلاكية، وأزمة الهوية المصرية، وازدواجية سلم القيم القائمة على كل المستويات"، إلى آخر الصورة، وفى إطار هذا المرجع تأتى الإيماءات أحيانا، والهتافات أحيانا، مستخفية تحت دوال شاملة ومعقدة طورا، أو سافرة مباشرة طورا آخر، ولكنها ملحة وضاغطة فى كل الأحيان.

***

منذ أول قصيدة فى "الأبيض المتوسط" وإن كان ترتيبها التاريخى ليس هو الأول، بعنوان "بزوغ" على صغر القصيدة، وبساطتها النسبية، يمكننا نحن أيضا، أن نلمح بزوغ قسمات أساسية فى الخبرة الشعرية عند "حلمى سالم"، والقصيدة قصيرة جدا، فاسمحوا لى أن أوردها ، كاملة:

حنجرةٌ فى الميدان يصبحون

ترشُّ النوافير باللبان والمسك والليمون

جسمين عاريين

جسم الفتاة طيع كليم

جسم الفتى طيع كليم

يتلاصقان

يتداخلان

يتسامقان

بحجم الميدان يصبحان

الكائن الذى لا يختفى ولايبين

مهيمن على نوافذ الحضور والاغتباط

هو الكائن ــ السراط

يرشقون فى تداخل الجسمين وردا

يتجمعون

يتراقصون

فى بهجة البدن المصفَّى يركعون

ويسبِّحون

يتجردون

يتلاصقون

نار وأغنية وليمون

***

صار الميدان جسدا يدخل جسدا

إنَّ لغة تكونت

إن شعبا ابتدا

لا أريد أن أثقل على هذه القصيدة القصيرة والجميلة بأكثر ما تحتمل، ولكنى أقرأ فيها، على الفور، ملمحين أساسين فى حساسية حلمى سالم. هنا نجد التيار الشبقى الذى يلون، بل يكوّن، جل مفرداته ولبناته الشعرية يتجاور (ولكنه لا يتحاور) مع التيار أو الهم الاجتماعى الذى ما يفتأ يلح على الشاعر ويفرض نفسه عليه فى قصيدة تلو قصيدة، بغير هوادة.

هذه الثنائية الأساسية، إذن، يمكن أن نراها على أكثر من مستوى: على مستوى أول، بين التركيبة الجسدية الحسية من ناحية وبين التركيبة الجمعية من ناحية أخرى. وعلى مستوى ثان فى داخل التركيبة الجسدية نفسها: جسم الفتاة.. وجسم الفتى.. والرقصة التى تدور، دائما مثناة، بينهما .. وعلى مستوى ثالث: فى بناء القصيدة نفسه. بين الأبيات الطويلة نسبيا ولتكن أ، والأبيات القصيرة جدا التى يتكون كل بيت منها من كلمة واحدة، ولتكن ب، وعلى ترتيب واضح نراه على النسق التالى:

أ ب أ ب أ ب أ

هكذا، بصرامة تكاد تكون مطلقة، وإن كانت فيها تنويعات يسيرة جدا. وسوف نجد هذا النوع من "المعمار" فى معظم قصائد الكتاب ، سائدا، وواضحا، بل يكاد يكون أحيانا

مسرفا في خضوعه لهذه "المعمارية" حتى توشك أن تكون صماء، مصمتة، وإن كانت تصل ـ في أحيان كثيرة ـ إلى نوع من التوازن، والرشاقة أيضا.

سوف أقترح الآن ، فقط، ومنذ البداية أن الثنائية هنا ـ وفي الكتاب كله على وجه التقريب ـ تظل غير محلولة، وأنه حتى عندما تصل الخبرة الشعرية إلى طرح صيغة جماعية، فإنها تطرحها كإحدى كفتي ميزان، كطرف في مثنى، بل إن الصيغة الجمعية نفسها تنشق دائما شقين انظر إلى نهاية هذه القصيدة: صار الميدان جسدا يدخل جسدا/ إن لغةتكونت(من جانب) إن شعبا ابتدا(من جانب آخر) لم يصبح الجسدان جسدا واحدا يتجاوز شقيه، ولم تجد اللغة شعبها، ولا الشعب لغته، بل ظلا مشقوقين، منفصلين، في توتر مشدود. ليس في هذه القراءة إدانة، وليس هنا من ثم، حكم خلقي. أريد فقط أن أضع هذه القراءة أمامكم لكي نعود إليها مرة بعد مرة، فلعل هذا الاقتراح ما يضيء لنا هذه الخبرة الشعرية.

وإذا كان ما يسهم في هذه الإضاءة أن أشير الآن مجرد إشارة إلى دوال أساسية في هذه الخبرة مثل "النخل" أو "اللغة" ("اللغة في داخل اللغة" ـ "إن لغة تكونت") و

"الكائن السراط" و "الليمون" فإنما أفعل ذلك لكى أعود إليه بتفصيل أكبر قليلا فى سياق من هذه القراءة.

ومن الواضح أن فك الشفرة الشعرية لا يعنى بالضرورة استهلاكها ، وانتهاك مغاليقها ، تماما . المفروض أن يحمل التشكيل الشعرى، عن طريق شفرته من بين طرائق أخرى، شحنة من الدلالات لا تفض أختامها مرة واحدة ونهائية أبدا. بل أزعم أنه إذا أمكن فك الشفرة الشعرية تماما لما كانت ــ من الأصل ــ شعرا، بل شيئا آخر. ولكن سبر غور الدلالة إلى حد ما على الأقل، قد يكون فيه إضاءة لموقع الشعر كله من ساحة الدلالات المتشابكة والوجود المتشابك.

قصيدة "يفعل السماء" المكتوبة فى أغسطس ١٩٧٥ تأتى لتؤكد ثنائية الخبرة الشعرية مرة أخرى وعلى مستوى آخر. فنحن هنا بمحض حوارية بين جسم الفتى وجسم الفتاة، دون أن يعطيا هنا، هذه التسمية الصريحة. وإذا كانت دالة "الماء" وهى أساسية في حساسية هذا الشاعر لم تبرز إلا على هيبة واستخفاء فى قصيدة "بزوغ": (ترش النوافير.. جسمين عاريين) فإنها هنا موجة مخامرة تصعد وتهبط من السحاب والبحر والمد ودفقة الدماء، وتواجه فى نفس العلاقة الثنائية. نقيضا أو مضادا أو وجها مقابلا قوامه العشب والأرض والثمار

والحقول والبقول. الثنائية هنا بين البحر ورخة السحاب وبين الصهد وشقوق الأرض. هذا القاموس الصغير كله المكون من صفحتين متقابلتين، هو قاموس هذه القصيدة.

ومن الواضح بمكان،وله دلالة عبر الكتاب كله، أن المبدأ الذكورى هنا هو البحر والماء والسحاب وهو فى الوقت نفسه مبدأ الاقتحام والمبادرة والصعود والهجوم أيضا. أما الطرف الآخر من المثنى فهو المبدأ الأنثوى الذى قد يحتمل طبقة أخرى من الدلالة بالإضافة إلى الأرض والثمر، والخصب ، الخصيب، والتلقى السلبى. هل سنجد مرة بعد مرة، ايحاءبالوطن، ومصر، والجماهير(أيا كانت فجاءة المقابلة سعيا وراء استخفاء الايحاء)؟ وهل نجد ، باستمرار ، حسا بالمرارة والغضب والشجن، إذ يضع الشاعر ويرى ظلالا من السلبية والانتظار ، بل والهمود ــ على الرغم من الخصوبة وشحنة البهجة الكامنة ــ فى هذه الطبقة من الدلالة؟

مرة أخرى نجد الشاعر غير قادر على مقاومة التقرير ــ كما لم يستطع أن يقاومه فى نهاية بزوغ ــ فى نهاية هذه القصيدة ، "والانعتاق راية لأهلى/ والمد يكتب الآن تاريخا جديدا لشارتى/ على هذه المدائن الساطعة/ ويفعل السماء" كأنه يرى التفاؤل ضرورة عقيدية ــ سواء كان ذلك فى سياق

عقيدته الشعرية، أو عقيدته على الاطلاق. والتفاؤل دائما مريح، وتأكيد الفرح بالمستقبل عندما يقرر، هكذا، يصبح منتهيا ومغلقا، بل يمكن أن يكون سدا فى وجه المستقبل الذى هو دائما احتمالى أو على الأقل احتمالى الوجوه والأشكال. على أن السؤال الأهم هنا . هو ضرورة هذا المقطع الأخير من ناحية منطق القصيدة الداخلى نفسه. هل هو يحل الثنائية؟ هل هو حل حقيقى للمشكلة الفنية؟ هل نجرب أن نقرأ القصيدة من غير مقطعها الأخير؟ ألا نرى على الفور إمكانية بل أكاد أقول ضرورة الاستغناء عن هذا المقطع؟ ومدى ما تكسبه القصيدة عندئذ؟ هذه القصيدة تكاد تكون معجونة بالحس الشبقى، وافتتان الشاعر بالمفردات الأنثوية بل أكثر : اضفاؤه حسية الأنوثة المتجسدة على شق كامل من خبرته هو قسمة أساسية من قسمات عمله الفنى.

قبل أن أفرغ من هذه القصيدة أشير بسرعة إلى نفس طراز التشكيل المعمارى وفقا لمصطلح الشاعر الناقد نفسه حيث تتراوح الفقرات ذات الجمل الطويلة نسبيا مع الفقرات ذات النغمة المرقصة المتلاحقة الإيقاع فى نسق أكثر تنويعا وأدق تعقيدا ولكنه مازال هو النسق الازدواجى النبرة:

أ ــ موج السماء شارتى

ب ـ الساحر الغامق الموشى..

هذه قصيدة قوية الأسر، نغمها مضروب، أو مدقوق على المقامات العالية إن صح التعبير والصور المتلاحقة العنيفة الوهج، مرتبطة على فجاءتها وكسرها للمألوف، مرتبطة بحبل داخلى متين الضفر ووثيق الوشائج، وإن كان يرتخى فى مقطع غنة الغناء ويكاد ينفك.

***

أما قصيدة "مرثية الفضاء ونخيله" فهى ـ فى قراءتى ـ من أجمل قصائد الكتاب، وأصفاها ، وأكثرها حرية، ربما لأنها تقع على شفا هذا الغموض الشفاف، أو يخامرها نور معتم رقيق، بحيث يصعب عندى أن تختزل إلى تأويل قريب، الدوال هنا غنية بأكثر من طبقة من الدلالة، وليس فيها تقحم المعنى الناتىء. فماهى هذه العصافير التى تحط عند بزوغ الجراح؟ كأنها أحزان ـ أو أشواق موجوعة ـ خفيفة الوزن حقا، ولكنها ليست زهيدة أو بخسا. ومن هى الخاطبة التى يسألها الشاعر أأنت نبضة الشك فى اليقين؟ فى مستوى ما، لا أظن إلا أنها الخاطبة نفسها التى يتجه إليها الشاعر ـ على طول شعره ـ بالنجوى، بالسؤال، بالاتهام، بالحب، وبالألم، وبالتحريض أيضا والاستنفار ، هى من خيول حبه التى تطوف

فى العروق، الكائن الأنثوى الخصيب، الذى يقوم فى الشعر هنا مقام أرض الوطن الممتهنة والمعشوقة والمثيرة للشبق والغضب. ومن هو المسجى – فى جمال الاستشهاد ربما؟ الجميل فى الفجيعة؟ الفارس الذى أطلق كالجامر فى لجة المستحيل؟ أأحتاج أن أقول أن الشعرالحق يتأبى حتى على هذا النوع من التأويل؟ وإن كفايته فى إيمائه الذى يدرك مباشرة ولا معنى لأن يفهم ، فيحدد بالتالى بكل معانى التحديد من الجفاف ومن الضيق؟

ولعل من أسباب فعالية هذه القصيدة أنها من قصائده القلائل التى لم يخضع فيها الشاعر لقانون من المعمار خارجى ومفروض، أى لفكرة التشكيل المستحوذة عليه، سواء كان ذلك بحق الشعر الداخلى نفسه أم بقهر شهوة البناء أيا كان ثمن البناء.

تنتهى القصيدة بنغمة رثاء رقيق – ونادرة رقته فى شعر حلمى سالم:

حروف بارزة على النخيل:

لملمى غناءك الموجعا

لن يرجع الزمان ماضيعا

فلعل السياق يدعونا أن نتعرف على دالة النخيل فى هذا

الشعر كله، فهى متكررة كأنها من أعمدة الخبرة الشعرية كلها. ولعل هذا البيت نفسه "حروف بارزة على النخيل" هو أقرب الأبيات إلى الدلالة، وأوضحها إفصاحا "فهل النخلة هى نصب الكتابة نفسه. تمثال الشعر، ثبات الكلمة وسموقها؟ فى قصيدة ش ع ر : الشجرة التى تجذرت فى.. غابتى تفتح النخل جثمانا.. يستحيل سؤالا: أكتب أو لا أكتب؟ هنا أيضا إفصاح قاطع، تقريبا. فإذا سمعنا فى هذه القصيدة أيضا أن "هذه الشجرة قسمت جميعى، كأننى انفتقت عن ضدين توأمين" كان فى هذا مصداق الثنائية والانقسام التى هى خصيصة هذا الشعر كله ومصداق وعى الشاعر به وعيا لاعجا وماثلا طول الوقت. وهو يقول: نخلة ينحل جسمى.. والنخيل يستحيل ليلا ـ وليلى مركب على شكل كون ضبابى ..كونى مهندس على استقامة البدن.. من ميزات هذا الشعر أنه واع بنفسه وعيا يكاد يكون كاملا .. هو أيضا نقد لنفسه يكاد يكون نقدا كاملا . اسمعه يقول: إذا بنخلة يقظانة نشدنى.. صوب سكة البحر أم صوب سكة الصحراء؟. هذا الشد المتوتر الدائم بين شقى الثنائيةلا يكاد يبرره فنيا إلا أنه ماثل فنيا. وفى بؤرة الوعى به. فى قصيدة "وجوه على قنديل ومرآته" نسمعه: "فى حشاى نخل وينبوع، سبيل للقادمين"

وسوف نسمعه فى قصيدة فينا يقول: أسماك عظيمة تقول: / نخيل يطرد العاشقين/ ويحضن الطحلب السرى والسارقين/ نخيل مؤهل لرشقة الراشقين" هنا، ربما، تتعقد الدلالة وتتكاثف ولعلها تعتكر وتعشى أيضا. ولكن لا يمكن أن يكون هذا سؤالا عن الشعر نفسه ـ والشعر عندحلمى سالم تجربة حياة لا تجربة كتابة، هذا واضح جدا ـ ألا يحتمل أن يكون فى حكم الأسماك العظيمة مايشى بأن غسق أبوللو قد انحسر تماما؟ وأن الشعر قد صار بالضرورة خشنا وآثما ـ من زاوية ما ـ وضحية أيضا؟

أظن أن قضية الجدل بين الشعر والناس هى خبرة القصيدة التالية "وجوه على قنديل ومرآته" بل هى أيضا قضية القصائد الثلاث التالية جميعا: الصعود إلى المبتدأ الأبيض ودجى سيد سعيد وغسقه، وش ع ر. يتراوح هذا الهم الشعرى مع الهم الشعبى فى هذا الفلك المتقارب من القصائد. كأن الشاعر لا ينى يسأل نفسه سؤالا مؤرقا وممضا وغير محلول: ماذا أفعل لشعبى، بالشعر الذى أفعله؟

فى قراءتى لـ "وجوه على قنديل ومرآته" شعر، حقا، ولكنه شعر مختنق، ومعتكر، لم يستطع فى ظنى أن يتحقق تماما، أو أن يكتمل. أما أنا فأجنح كثيرا إلى الانضواء تحت

أسطورة "الكمال" فى العمل الفنى واستوحى هذا من تراث عربى وغير عربى. وللكمال ــ إذا حدث وعندما يحدث ــ حقيقة فريدة بلا شك، ولكنى أسأل أيضا: هل هناك حقا هذا الكمال النهائى؟ كأنه سعى ، محكوم عليه بالإحباط دائما، نحو مثل كهف أفلاطون العتيق؟ أليس فى الجيشان والقلب والوقع فى مهاوى التعثر والنقص والسعى نحو إدراك التمزق والانشقاق والصراع قيمة كبرى أيضا؟

هذا النوع من الشعر يثير عندى هذا السؤال النقدى الذى أعترف أنى لا أملك عنه إجابة؟ ولعل هناك أغلوطة منطقية فى طرحه بهذا الشكل نفسه. فلعل التفتت والانكسار والتوتر لا يتحقق ــ فنيا ــ إلا بوحدة ما واتساق ما وهارمونية ما، على مستوى الصنعة والإلهام معا.

على أى حال هذه القصيدة الطويلة تشكو من قلقلة كل قصائد حلمى سالم الطويلة، وقلقها وتراكبها واندياحها . لعل نجاحه المرموق ــ حتى الآن ــ قد ثبت فى قصار قصائده فقط، وفى فقرات يمكن أن تعد قصائد، بحقها، فى تضاعيف طوال قصائده.

الملاحظات التى أسوقها على هذه القصيدة هى، على التوالى:

١ـ المقاطع التى ـ كأنما غصبا عنها ـ تلتزم غنة الغناء تسقط فى الخفة والتزيد والفضول أو الحشو. كيفما شئت. مثلا : كومة من التخيل كفنتنى وانشدت عند بابى: / يا كحيل العين/ يا طرى السن/ يا جلى الحسن/ اخرج وكن.. أجرب أن نقرأها كما يلى:

"كومة من النخيل كفنتنى وأنشدت : اخرج وكن" ونوازن! فنعرف على الفور كيف يمكن أن تكون الكثافة والقوة والفعالية فى هذا المقطع وحده. طبعا أنا أستميحكم معذرة. فلعله ليس من حق أى أحد أن يكتب شعر شاعر من جديد.. وليس هذا مقصدى وإنما هو مثال أو اقتراح يصور ما أعنى.

٢ـ فى القصيدة عنوان فرعى هو : سيريالية النخلة. وبغض النظر الآن عن المقطع الشعرى الذى يأتى تحت هذا العنوان ، فإن عمل حلمى سالم الشعرى فيه بلا شك ظلال سيريالية. وإن كنت أشك فى سلامة استخدام هذا المصطلح. فى هذا السياق ، شكا كبيرا. ولكن من الشائق أن نسمع حلمى سالم الناقد أيضا. فى العدد العاشر من "إضاءة ٧٧" أبريل ١٩٨٣. وفى مقاله بعنوان: شكل الشعر شكل المجتمع يقول:

إن التجربة الشعرية الصوفية ــ فى وجهها النثرى خاصة ــ كانت أول منطقة سيريالية فى التاريخ العربى، سبقت ظهور السيريالية الغربية الحديثة بما يزيد من عشرة قرون كاملة!"

هنا يتأكد شكى فى استخدام هذا المصطلح فى هذا السياق لكن قضية المصطلح الغربى ــ كما نعرف ــ طويلة جدا، ولا متسع لها الآن. أما استلهام هذه التجربة الشعرية الصوفية فى شعر حلمى سالم وجماعة "إضاءة ٧٧" وعلى الأخص عند شعراء جماعة "أصوات" فهو من أهم مصادر هذا الشعر ومن أهم منجزاته أيضا قصيدة "دهاليزى" الطويلة كلها ــ مثلا ــ استلهام ناجح ــ عندحلمى سالم ــ من هذا الينبوع الثر، وفى هذا الكتاب وحده "الابيض المتوسط" أكثر من إشارة على هذا الاستلهام.

٣ــ "الصحراء صارت بمستوى حنجرتى/ حينما كنت فى صباى أعبث بالفيزياء/ أخط فى مكان السماء غابة مدببة/ أخط فى مكان القرى سحابة/ إلى آخره". هذا شاعر مهموم بشعره. وبالشعر وواع جدا بهذا الهم فهو لايزال يعبث بالفيزياء، بل هذا هو تكنيكه الأساسى أو حيلته الفنية الأساسية وهو من غير شك إجراء سيريالى أصلا . ولكنى

أظلم الشاعر حقا لو تصورت أنه مجرد إجراء. هو فى تصورى رؤية للعالم أيضا وتشكيل له إذا أحببت . فى الوقت نفسه. وهو يعود، مرة أخرى وأخرى إلى تلك الثنائية التى تكاد تكون هى تكوين الشاعر: "ماديا فى المعنوى الدفين/ حريقة فى الماء. وهكذا. ومن ثم فإن العبث بالفيزياء هو تشكيل أو إعادة تشكيل وفقا لمنطق داخلى سائد ومتسق مع ذاته، أعنى به منطق الازدواجية التى يراها ويعانيها الشاعر فى نفسه وفى عالمه الحسى والاجتماعى والفيزيقى على السواء. عالمه الحسى والاجتماعى والفيزيقى: هذه حدود هذا العالم فليس لهذا العالم ــ بوضوح سافر ــ بعد ميتافيزيقى أبدا، وحتى مسألة: كن ويكون، أو سؤاله مستعيرا صرخة هاملت الشهيرة: "أكون أو لا أكون" كلها أسئلة بلاغية وكلها إجابات على الصعيد الاجتماعى أو الحسى أو الشعرى أو ــ فى النهاية ــ على تقاطع من هذه الأصعدة بعضها أو كلها. الحس الميتافيزيقى فى هذا الشعر منفى أو على الأقل مفتقد تماما. هل يؤدى ذلك بالضرورة إلى تضييق رقعة الخبرة الشعرية؟ ومحدوديتها؟ ليس فى هذا السؤال، مرة أخرى، إدانة ما. أو حكم ما، ولعل فيه ــ مع ذلك ــ تمنيا ــ وتطلعا بعيد الأفق.

فى هذه القصيدة مع ذلك أنفاس الشعر "مرآة تهشمت

على نيل/ وندف/ من وجه / نبيل» لكننا لا نكاد نتنسمها حتى تضيع فى القلقلة التركيبية والصياغات الناتئة وتقلب القصيدة وتمزقها.

قصيدة العنوان "الصعود إلى المبتدأ الأبيض المتوسط" محيرة أيضا ومقلقلة. هذه قصيدة. موقف سياسى ـ اجتماعى شديد الوضوح. فى تشكيل شعرى ـ على رغم ما يبدو فيه من تحديثية مسرفة أحيانا ـ شديد الوضوح أيضا.. هذا الوضوح مغلف بغلاف شفيف جدا ما يسميه حلمى سالم بطرائق التعبير المجازى. لكن القصد المبيت إلى استخدام هذه الطرائق ـ حتى حد الابتذال أحيانا والاستهلاك أحيانا ـ يهزم القصد نفسه. قرأت فى القصيدة أيضا، عمدا محسوبا إلى الإغراب ـ بوهم الوصول إلى هدف صعب هو هدف المجاز. فهى قصيدة معقدة جدا ـ إن صح التعبير ـ بالرغم من الومضات الشعرية الباهرة. هنا أو هناك. فهذا الكاتب شاعر فى النهاية، ولو على رغمه.

ليس العيب ، فى ظنى ، فى الموقف السياسى، فالمهم هنا هو التخلق الشعري للموقف أيا ما كان من أمر هذا الموقف. وليس العيب ، فى ظنى أيضا فى الطرائق التحديثية جدا، بذاتها، من نوع استخدام الأرقام والتواريخ مثل: هل أركض

غامضا فذا: ١٩٥١/٦/١٦ خيط بين الأسطورة والسكين ثم نعرف من تهميش على القصيدة أن هذا تاريخ ميلاد الشاعر. أومن نوع: "ثم أخذت زاوية ملائمة: / هويةرقم ١٩١٤٢/ مفتتة على أسفلت الطريق/ معلقة على برج نحيل".. وغيرها وغيرها . وإنما السؤال الحيوى هو : هل تحقق للقصيدة ، فعلا تشكيل، أصلا ؟ أم ظلت مزقا ـ بعضها لامع وبعضها حار ـ ولكنها مزق متجاورة؟ ثم أن هناك عيبا لا يغتفر. ولايمكن أن يغتفر بل هو تدمير للقصيدة فى نهاية الأمر. استخدام الكلمات الفلسفية دون أن يكون لها أدنى دلالة شعرية: "ترنسند نتاليزم" و"النيرفانا" هنا مزلق من أخطر مزالق الشعر الحديث ليس فى القصيدة ما يومىء ولو من بعيد إلى المفارقة أو التعالى الفلسفى بأى من صور تطوره فى الفكر الغربى، لا الحقائق الكلية بشكل مطلق والضرورية بشكل مطلق، ولا العلاقات الأبدية المستقلة عن اشتباك الحوادث وارتباطها مجردة عن شروط المكان والزمان ولا الجواهر الثابتة والحقائق المطلقة القائمة بذاتها. ولا المتعالى عن كل المقولات القبلى عن كل تجربة حتى عن كل مبدأ ميتافيزيقى، وهكذا.. النيرفانا ليست مجرد العدمية ـ ويبدو أنه المقصود من هذا الشعر ـ بل هى عقيدة كاملة ـ وميتافيزيقا كاملة ومعقدة. أيسمح

باستخدام هذه الكلمات لتدل على معان قريبة جدا وسهلة جدا، كما يظهر أنه المقصود هنا؟ وهى كلمات مع ذلك تأتى فى سياق العنوانات للمقاطع، فليست فقط مجرد فضول، بل هى اقتحام وتشويه.

فى هذه القصيدة أيضا تكرار من لوازم حلمى سالم التى أظنه ينبغى أن يعكف عليها حقا، وينخلها ويمحص ضرورتها. التكرار تكنيك يمكن أن يكون فعالا ومعبرا ويمكن أن يصبح مجرد لغو. هل أقترح على الشاعر أن يصيخ أكثر لصوت إلهامه الداخلى الذى يأتيه ــ بما يشبه أن يكون عفويا وأن كان غير ذلك ــ بدلا من أن يفرض ما يسميه القوانين الخاصة للقصيدة فرضا خارجيا؟

***

أظن أن سياق الحديث يدعونى الآن إلى تناول مسألة اللغة عند هذا الشاعر بشقيها: أولا : دالة "اللغة" فى داخل اللغة وثانيا : ملامح قاموس الشاعر، أى لغته هو.

نحن نذكر نهاية قصيدته الأولى بزوغ: إن لغة تكونت/ إن شعبا ابتدا. ومنذ هذه البداية نستشعر أن دالة اللغة هنا تتجاوز المصطلح عليه إلى ما يمكن أن نراه اللغة ــ الفعل. ليست اللغة هنا ، قطعا مجرد كلماتها ولا حتى سياقها

الاجتماعى ولا علاقاتها الداخلية. بل هى فى ظنى فعل وليس فعلا شعريا فقط بل هى بما أنها فعل شعرى فعل اجتماعى فليس طبعا ثم فعل فى فراغ وعقيدة الشاعر كلها ـ وجماعته ـ بل ربما كانت عقيدة الشعر الحديث كله هى أن اللغة فعل اجتماعى ـ ليس بديلا عن مظاهر الفعل الاجتماعى الأخرى، كما هو واضح ـ ولكنها على الأقل، جزء من هذا الفعل. ولست بصدد مناقشة هذه العقيدة الآن، فلعلها أدخل فى سياق الرومانتيكية السياسية إن صح هذا التعبير. ولكن لعل فيها أيضا جانبا من السلامة على مستوى أبعد وأشمل وأعقد مما يبدو . ولكن المهم ربما أن نتقصى هذه الدلالة إن صحت قراءتى، فى هذا الشعر.

***

فى القصيدة التى نحن بصددها، نقرأ: أراقب:/ شجرة صادمة ورواغة مربوطة فى بطاقتى الشخصية/ هذه اللغة المضادة ـ العَلم/ أتساءل: هل هذه اللغة الصعادة ـ صعادة؟. ولابد أن نذكر أن العلم كان قتيلا فى القصيدة وأنه سوف يتمزق (مزقه فى الدقى ـ ومزقه على مائدة فى خيمة على الطريق الصحراوى وسوف نقرأ فى ش ع ر (سمعتنى أقول فى مسيرى: أهذه الأرض لغة جديدة؟ وكنت أعنى: أهذه الأرض

محنة جديدة؟) ثم تأتى على الفور ثنائيته التى لا تريم ولا تتحلحل: أنت منذور لطعنتين/ : طعنة العشق والكلام. أما نحن فقد عرفنا أن العشق نفسه منشق على نفسه: رصاصة فعلية ستشطر الواحد الكمال شطرتين: عاشقا ومعشوقا" وحتى اللغة ـ الفعل. أو اللغة باعتبارها فعلا مازالت مقسومة قسمين أو منشقة طريقين" سمعتنى أضيع فى سؤالى: أكتب أو لا أكتب؟ ومازالت الكلمة المفتاح هنا هى: أضيع فى سؤالى.. لا أجد طريقا واحدا.. لا أحل الثنائية.

هذا من ناحية

أما قسمات قاموس الشاعر نفسه أو لغته (ولا انفصام لها. طبعا. عن رؤيته. لا حاجة بى أن أعود فأذكر ) فيمكن أن نراها كما يلى:

ا ـ ما يسميه هو طواعية اللغة. أنه يمتح من لغة التراث ومن رؤاه بالتالى فإنه لا يتردد فى أن يستخدم العامية المصرية. ومن الممكن أن نناقش مشروعية هذا الاستخدام فلعله أحيانا قليلة غير مبرر فى حسى على الأقل وإن كنت لا أري غضاضة فى معظمه بل أجد فيه أحيانا نكهة ما وموسيقية ما قد لا تتاح للاستخدام القالبى الفصيح. الأمثلة كثيرة. منها: رخة السماء. الغامق المغلوق. حارقا ، عفار برجسة. شوافون.

مطلوق.. وهكذا وهكذا..

آ ـ على الرغم من أن لغة الشاعر تتشكل فى شق أساسى منها، من إشارات أو دوال أو مفردات شبقية صراح، وحسية، بل وعاكفة على استقصاء الحسية إلا أنها لا شبقية ولا حسية بذاتها، بجرسها، بتشكيلها المادى واللفظى. أعنى أنها تفتقر تماما ـ بل تعادى بوضوح ـ العضوية الداخلية فى قوام اللغة، عضوضتها . لدونتها، طراوتها، ملاءتها . كل ذلك منفى، بعمد، بل مكسور بعمد. أى أن الشاعر يختار ذلك: يضع إسفينا بين الدال والدلالة. انظر هذه الأمثلة، مأخوذة عفوا، عبر الكتاب كله: (العشب فى الأثداء ـ واحصد الرحم ـ جسمى الطرى مفتوح فيا عشيقى العفى هندس الخليج ـ كنت ترشقين لحمى بفتنة الخالقين ـ أكشط الدمل الذى على سرتى ـ يزرع الثديين قبتين ـ أخذتنى إلى ساقيها المهندستين ـ صاحت : أكون فى انفراجة الأسطوانة الجارحة ـ نهدان رائقان ـ نهد: نهر يتفتق ، ملتئم يتمزق، خلجان تتحقق.. وهكذا وهكذا) نلاحظ أنه كلما جاءالدال الشبقى أعقبه على الفور صوت حلقى حاد: كالعين والحاء والقاف أو على الأقل صوت طبقى (أى من أقصى سقف الحنك) مثل الكاف والخاء، أو ما يسمى أحيانا بحروف القلقلة..

وباختصار أصوات خشنة جافة حادة.

إليك إذن إذا أحببت ازدواجية أخرى، انفصاما آخر، وشدخا آخر، على أن لغة حلمى سالم بنوع من التعميم ـ وفيما عدا غنائياته التى تقف على طرف نقيض آخر، مرة أخرى، لغة فى الغالب ناتئة الضلوع ثاقبة، ذات حواف قاطعة.

٣ـ ولعل حسه بهذا ـ واعيا أو غير واع ـ هو الذى يدفعه لأن يوازن بينها وبين شيئين: الأول استخدام المصطلح الفلسفى ـ والهندسى والجغرافى والنحوى، فى مفارقات مجازية أيضا لها حدتها وفيها انكسارها. والثانى هو ما يسميه غنة الغناء، وما سوف أسميه هزج الألفاظ، أو غواية الأرابيسك.

أما استخدام المصطلح بأسلوب المفارقة السريالية، فلا يحتاج إلى تدليل فهو شائع على طول هذا الكتاب والكتاب الذى سبقه:

(أمضى على صهدة الفعل/ صوب صهد شمولى وسيع. أخذت زاوية ملائمة . الوقوف بين الخرافة والمادى. نوق مهرولة صوب الهيولى. وتيهى بزيدتى وذات إنيتى أجىء/ تاركا خصوصتى وتاريخ نبرتى أجىء صيغة أنثوية لاشتراكية الصراع. فجيعة أيديولوجية خاصة بالقرى والشوارع) ومن

سكندريا يكون الألم: (خوازيق من الصلصال الديكتاتورى ـ تخوض الجرى المياهى صوب تفجير الاستاتيكية العقيم ـ وصاحت فى عريها الاستراتيجى الغريق ـ أخبىءالميثولوجية الرؤوم فى ملاءتى) وهكذا.

وواضح أننى إذ أستقطع هذه الأبيات من سياقها فإنما أرتكب جريمة تمزيع لا تكاد تطاق. ولكنى أجد العذر فقط فى أننى أشير إلى خصيصة فى لغة الشاعر. وقد أشرت إلى موضع واحد على الأقل لم يكن فيه استخدام المصطلح الفلسفى ـ على الأقل ـ ناجحا. ويتراوح مدى نجاح استخدام هذا التكنيك إلا أنه كما هو واضح، تكنيك رواغ وخطر ونادرا ما يتجاوز الإبهار واللمعان الخارجى إلى قيمة شعرية كامنة وأصيلة.

أما غنة الغناء فسوف نتناولها بما هى جديرة به من مناقشة ، بعد أن نعرض لقصيدة "ش ع ر".

وأظن أن هذه القصيدة ـ وهى من عيون أعمال الشاعر ـ أقرب أعماله إلى الوفاء بهم أساسى فى خبرته . فهى فى النهاية نوع من التوحد الصافى والمعقد معا بين الشعر والشاعر. ولعل تكنيك الحوار المتخذ أساسا للبناء. وأنواعاً أخرى داخلية من المزاوجة. والغنائيات الجزئية المنثورة بحذق

وأحيانا بإلهام لعل ذلك كله قد أسهم أخيرا فى حل الثنائية الأساسية أو رأب الانشقاق الأساسى الذى كان فى الغالب يفصم الرؤية والتشكيل فى كثير من قصائد الكتاب. هنا يقول الشاعر مفصحا مرة أخرى عن نقد للشعر ورؤية للخبرة معا:

رأيتنى أمتد حتى أصبح اشتباكا مع الوجود

إذن فقد سقط السد الذى كان يفصل فصلا صارما بين طرفى الثنائية. وسار الشاعر مسيرة تأخذ باللب حقا عبر تطورات درامية يكاد يلمس نبضها، حتى انتهى إلى:

(صرت القصيدة)

وواضح جدا أن مسيرة الشاعر نحو صيرورته هو نفسه القصيدة تمر بأطوار متعاقبة ومتداخلة معا وحرف الوصل السائد هوحرف العطف "واو". وليس ــ كما نراه يحدث كثيرا فى القصائد الأخرى ــ حرف التفرق والتثنية : "أو" : أنا خائف وفرحان فى خوفى ــ و : الكهوف مظلمة مضيئة معا، و "الغابة الجموح مكشوفة خبيئة" معا، و : "مهجتى جبانة جريئة" معا. وهكذا.. صحيح أن الثنائية الأصلية مطروحة، وليست منسية ولا منفية وهو ما كان ضروريا وأساسيا. ولكن السعى نحو التوق والتجاوز يبلغ من الصفاء والدقة ما بلغه

أيضا فى فقرة من أجمل فقرات ديوانه السابق:

تقول اسكندرية لى: تقمصنى

لأنت الجنين والحنين، والقاتل البرىء

لأنت جزئى الضليل

وفى "ش ع ر" يبدو استلهام "النفرى" مصدرا من مصادر الثراء الفنى، مستوعبا ومتمثلا و (معصرنا) إذا صح التعبير وخاصا بهذا الشاعر لا بغيره ومن استلهامات التراث التى استوعبت لتتحول إلى شعر حديث ، تلك المقاطع التى تقول ــ من غير أن تقول ــ أن الشعر هو نبوة وليس فقط نبوءة، بكل ما فى النبوة من آلام غائرة وحرارة دفينة وتجاوز للألم والمعاناة فى سبيل مجد مؤثل:

دثرينى دثرينى

ورطبى لى جبينى

النار فى عيونى

والريح فى يقينى

أظن هذه القصيدة أيضا من مواد الإيمان عند جماعة "إضاءة ٧٧" فهذا المقطع لا يخطىء فى أن يذكرنى بشعر "ماجد يوسف" بالعامية عندما يقول:

آآآه زملونى زملونى

من حروفى ومن فتونى

فى مغارات المحاولة

البلابل دخلونى

وعند "ماجد يوسف" أيضا نفس العكوف على استكناه قضية الفن أو قضية الشعر. ونفس الخبرة بأن يكون الشعر هو نفسه موضوع الشعر وتشكيله معا، والشاعر هنا يمر عبر مراحل الصعود والدخول والكشف ــ مفصحا عنها كلها ــ بهذه الكلمات وعبر "ش ع ر" من السحر إلى الذات إلى "واو طاء نون.. نار ودم" ولكنه يعود فى دورة كاملة غير منفصمة إلى صيرورته ــ هو ــ القصيدة. هذا التوحد إذا ليس مفروضا وليس مسبقا وليس ــ أساسا ــ مصمتا مسدودا، بل هو توحد عبر التفتت وعبر الكائن السراط بين الأسطورة والسكين الأمر الذى يتكرر فى الشعر كله أكثر من مرة.

أما (البرتقالة) فواضح جدا أنها من عند "أبو للينير": نوراً وبراءة. وهى ما تنى تبزغ لنا باسقة ومليئة بعصارة البهجة:

أتقمص من أبو للينير ليمونتين فاختين:

(النافذة تنفتح كبرتقالة ــ ما أجمل فاكهة الضوء)

وهى أيضا من الدوال الثوابت فى نسيج أو فى عضوية الشعر وهى ما يعتمد عليه بنجاح فى كتابه كله.

كان "حلمى سالم" فى : (سكندريا يكون الألم) يبتهل:

اعطنى شعرا عنيفا

اعطنى لحنا كثيفا

أظن أن ابتهاله قد استجيب له، وأننا هنا فعلا بإزاء شعر عنيف وكثيف. قصيدة (خطوات) تثير على الفور المشكلة التى أرجأتها حتى الآن، مشكلة ـ وأسميها فعلا مشكلة ـ الغنائية عند حلمى سالم، وعند شعراءآخرين من جماعة اضاءة ٧٧، حيث تصبح عند شاعر كحسن طلبَ ـ مثلا ـ أكثر من مشكلة.

تصادفنا المقاطع الغنائية ـ بل المرقصة الإيقاع ـ كثيرا عند حلمى سالم، بل هو يعتمدها فى معظم قصائده عنصرا أو عاملا أساسيا من عناصر التشكيل. وفى ظنى أنه عنصر يفتتن به افتتانا ولكنه يعمد إليه عمدا من ناحية أخرى، وتصادفنا مقاطع من هذا الشعر ويكفى الآن أن أشير إلى مفتتح قصيدة (خطوات) مثلا:

تا تا تا

حصان فرح بقلبى يبدأ انفلاتا

تا تا

تراقصت عيونه ـ حصانى البهيج

ــ حين غازل البناتا ــ تا   تا

لوثة طفولية تعنى انتباهة إلى حريقتى وآهتى

التفاتا  تا  تا

وسأكتفى بأن أشير إلى مقطع من "فضة من أجل فيبنا وقبران يقول:

واه وى

كوة كوت كليمها  الكليم كى

وغابة غوت غريبها الغريب غدرة وغى

واه  وى

أقوء عالمى القموء قى

وها مدائن الميولة التى تميل مىّ

فأى جثة على يدىّ أىّ

وواه وى

وفى قراءتى لهذه القصيدة "فضة من أجل فيينا وقبران" أقول إنه ليس لدى مشكلة مع هذا النوع من المعالجات اللغوية على الإطلاق. إنما المشكلة هى التفريق الدقيق، الخط ــ الشعرة، أو بتعبير الشاعر نفسه، الكائن السراط بين تفجير طاقة اللغة وابتعاث قواها المكنونة من ناحية وبين مجرد النمنمة والتوشية والتفويف الزخرفى، بين الاقتحام من ناحية

والتنميق من ناحية أخرى بين تطويع إمكانات اللغة تطويعا يأتي عن روح الشعر المستتسر الغلاب، وبين الخضوع لما أسميه غواية الأرابيسك، بين العثور على لقيا النغم الدقيق المحكم المضبوط وبين مجرد الهزج باللغة ـ ولا أعني مجرد الهزج العروضي بل الهزج بمعناه الآخر: أي مجرد تدارك الصوت في خفة وسرعة، مشتقا من خفة وسرعة وقع قوائم الخيل.

وفي شعر حلمي سالم، يأتي هو بلفظة الأرابيسك ممتزجة بالحزن. يقول في "سكندريا يكون الألم": (تحاذيت والكائنات والحزن الأرابيسكي والغزارة) أو يقول: (انكسار التوازي مع الأرابيسكي الحزين/ شاعر قال: تدخل الدوائر الخطوط) إلى آخره.

ويخيل إلي أنه هنا يعني شيئا أكثر من مجرد الأرابيسك التشكيلي ـ وإن كان يفيد من المصطلح . ولكن الايحاءات الأندلسية والأرابيسكية عنده تأتي عندما تنتظم في تشكيل القصيدة ، شيئا مرقصا، وفي الغالب خفيف النغمة بل الخطر الحقيقي عندما ينزلق إلى ملاسة النمنمة ونعومتها وبالتالي يفقدها حرارتها لأنه يصفي منها كل دماء الهم الذي ترتبط به دلاليا.

ويقترن بالأرابيسك ـ كعنصر تشكيلي ـ التكرار .

وتكرارية الموسيقى أيضا مغوية وغدارة. فالنمنمة والزخرف، هى أساسا تجريد . والتجريد يمكن أن يكون قيمة فنية ولكنه على الأقل فى هذا السياق يجب أن يبقى قيمة ثانوية ، لا يسمح لها بالطغيان.

يقترن بهذا أسلوب لغوى يعتمد التأكيد بالمصدر والانسياق وراء سحر القافية وهى فى أحيان قليلة تكاد تصبح مجرد تسجيع وليست تقفية، حتى ليقع فى حبالة الاعتساف الشعرى إذ يؤدى الانصياع للقافية إلى تزيد وفضول وحشو يؤذى الشعر ــ كما هو الشأن فى الشعر العمودى الردىء.

هذه كلها مزالق النمنمة التي قد يكون افتتان الشاعر بها ــ إلى حد المعابثة والعبث ــ افتتانا قاتلا للشعر . وإن كانت فى هذا المجال لقى باهرة وممتعة أما أنا فلا أقول له: حذار من الأرابيسك؟ وإنما أقول بالتأكيد : حذار حذار من غواية الأرابيسك؟

فإذا كان كل ذلك صحيحا، فإنه لا ينفى مع ذلك أن النمنمة والتكرارية والتقفية المفروضة كلها قد تصوغ تفاصيل حشوية فى التشكيل ولكنها طول الوقت تأتى فى سياق رؤيته الأصيلة وتندرج على مدارج همومه الشعرية الأصيلة.

إن اختبار الشعر الحديث كله ـ وأعنى المرحلة الحديثة حقا من الشعر الحق بعد الشعر العمودى وبعد شعر التفعيلة ـ إنما هو بالذات فى هذه المشكلة التى لابد أن يواجهها ويحلها شعراء هذه المرحلة وأساسا شعراء إضاءة ٧٧ وشعراء أصوات وغيرهم . وأظنهم على وعى بالمشكلة فنحن نرى جمال القصاص وهو زميل حلمى سالم وصديقه وفى داخل إضاءة ٧٧، يقسو على حلمى سالم قسوة لا أكاد أجرؤ أنا عليها ، حينما يقول عنه: متحدثا عن سكندريا يكون الألم فى العدد الثامن من إضاءة ٧٧، اكتوبر ١٩٨٢: (الايقاع عنده غالبا مايقف عند حدود الدلالة الشعورية للصورة الشعرية، فلا يقدم لنا سوى عالم الحس بماهو عليه وتبدو القصيدة نسقا متهرئا من التراكيب اللغوية ذات الجرس الصوتى والمغلف بالجناس المجازى والتكرارى اللفظى) ..إلى آخره.

وسوف أختلف اختلافا كبيرا مع هذه الرؤية الصارمة، فزعمى أولا أن حلمى سالم لا يقدم لنا عالم الحس بما هو عليه بل لا يقدمه إطلاقا وإنما التركيبات الحسية عنده لها دلالات تجريدية وعقلية وقد قلت من قبل إن اللغة عنده ـ بما هى لغة مادمنا بصدد هذه التعبيرات ـ ليست لغة حسية بل لغة تتناول الحسية بأصابع جافة وقاطعة : كما أزعم أن همومه

الشعرية تخلق الحس بهذه الآلام فى تشكيل فنى. أما أنا فأرى فى حلمى سالم شاعرا ـ وشاعرا هى الكلمة ـ سياسيا بالدرجة الأولى. وإذا فهمت مشكلة الزمن التى أثارها جمال القصاص، فإن حلمى سالم يحس الزمن ويعانيه ـ على المستوى الشعرى دائما ـ فى ومضات ليست شاردة بل شاملة قد تكون مختزلة جدا، ولكنها تحمل حسا بما يستعصى على مجرد مرور الزمن العرضى وبما تستشرقه اللحظة الآنية فى وقت معا . أما أنا فأزعم أن ما يسميه جمال القصاص "بالنزق السيريالى" والانفصال بين مستويات الشعور واللاشعور إنما يجتزىء بضع مواقع من عطى حلمى سالم ولكنه لا يرى العمل ككل، ولا يقف عند مواقع ناجحة جدا ومثقلة بالدلالات الأعمق.

لن أتوقف عند "فضة من أجل فيينا وقبران" كثيرا فقد طال حديثى وإن كنت أراها قصيدة من أهم قصائد هذا الكتاب سأشير فقط إلى أن الخبرة الشعرية هنا تتناول أساسا قيمة مطروقة وقديمة ـ التدهور والتحلل الغربى كغطاء لتجربة الشباب المصرى والعربى فى الغرب مرتبطة بمناخ من التردى العربى العام ـ وهى مرة أخرى رؤية اجتماعية وسياسية لاعجة ولاذعة المرارة.

وتنفجر فى القصيدة صور العنف الشبقى فى صناعة تهكمية قاسية السخرية إلى حد تمزيق الذات وتشريحها بلا هوادة ويتراوح التشكيل بين الذروة ونقيض الذروة فى إيقاعات مفاجئة وحادة. ومع ذلك فكم كنت أتمنى أن يخلص جوهر الشعر العنيف هنا من أعباء القصائد الطوال عند هذا الشاعر : الانداح والاتساع الذى يجعل قوة النسج تشف وترتخى كثيرا – فى بعض المواقع – ثم قيود التقفية وتكرار الايقاع الذى يعيد القصيدة – فى بعض المواقع – إلى شباك الشعر العمودى من الباب الخلفى.

إذا كان لى الحق فى أن أقو ل للشاعر شيئا – وأنا أعرف أنه ليس لى هذا الحق فى النهاية – فأقول له : كثف أكثر (قطر أكثر(قاوم غوايات الإطناب وقعقعة الموسيقى المفروضة من الخارج)

وهويعرف ذلك. إنه يقول لنا :

هل عاد لائقا لمثلى أن يقول:

صافية أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن؟

عهد من الغناء فات

فإذا كان عهد القصيدة العمودية قد انحسر وانهار العمود الشعرى العتيق بل إذا كان عهد القصيدة التفعيلية قد فات

حقا ولم يكن إلا الشفق المنبىء بإشراق الشعر الحديث فإن مسئولية هذا الشعر الحديث. الذى يعتمد موسيقى خفية ومرهفة لا انفصال فيها عن موسيقى الفكرة الموسيقية التى تتراوح بين الحركة والسكون ـ لا بالمعنى الإيقاعى فقط ـ بل بالمعنى الأعمق للحركة والسكون. بلا انفصال ـ مسئولية جادة. وكبيرة.

***

## مازالت الثنائيات غير محلولة

## قراءة

## فى ديوان "سراب التريكو"

من البديهيات التى يبدو أن علينا أن نؤكدها من حين إلى حين أن "ليس للشعر ـ ليس لأى فن ـ مواصفات جاهزة قبلية مقننة أو متصورة سلفا"

وليس لأحد أن ينفى أحدا من مملكة الشعر بناء على مثل هذه المواصفات أو التصورات المفترضة أنها قائمة قبل قيام الشعر نفسه.

فما من أحد له الحق فى أن يحكم على الفن إلا من داخل قوانين العمل الفنى المتعين بالذات. هذا العمل الفنى بذاته. وليس تجريدا منه أو تعميما له. إن كان فى الأصل ثم محل

للحكم على الإطلاق. فالأصح في تصوري أن كل حكم إنما هو نوع من التلقي فقط . أنه تعرف وليس إقحاما أو اقتحاما، تواضع وليس صلفا.

قوانين هذا العمل الفني إذن مفترعة وليست مفترضة قبلية.

صحيح أن "الحكم" بالجودة أو الرداءة ــ أي حكم القيمة ــ مقوم مضمر من مقومات التلقي، لكن التلقي لن يكون له قيمة إذا كان مقحما أو مفروضا من عل أو آتيا من خارج العمل الفني.

ليست هذه الدراسة إلا محاولة للتلقي ــ مسلم أنها يمكن أن تقع بين محاولات أخرى للتلقي معها في قليل أو كثير، أو تختلف.

في دراستي الأولى لديوان "الأبيض المتوسط" لحلمي سالم (مجلة "فكر" باريس، يونيو/ يوليو ١٩٨٤. وأعيد نشرها في مجلة "فصول" القاهرة . يوليو/ سبتمبر ١٩٨٤) خلصت أن حلمي سالم هو شاعر الثنائيات غير المحلولة، سواء كان ذلك في بنية القصيدة، شكليا . أو في مادتها الخام أي خبرتها الشعورية والعقلية ــ إن كان ثم فصل ممكن بينهما.

"هذا الوشي يفضي إلى أن تدخل العناصر في العناصر فإذا

بجسد مسجل وجسد لايف يتقاطعان ، يهرب الأول إلى ماضى رواسبه، ويثبت الثانى أطرافه مقلدا دورة الفونوغراف»(ص ١٩٧).

فى هذه الفقرة أكثر من إيماء مفصح عن ثنائيات حلمى سالم التى لم تزل غير محلولة، فليس تداخل العناصر فى العناصر هنا اندماجا بل هو تجاور، وأقترح أن العناصر الثنائية المتجاورة فى «سراب التريكو» ستكون من قبيل ثنائيات التراثى والحداثى، الثقافى والشعبى، الوجدانى والعبثى، التاريخى واليومى، الشبقى والنقدى، العامى والفصيح، الإيقاعى والسردى، وذلك فى سياق التفكك والتشظى، وكسر النموذج، والقصيدة الناظرة إلى ذاتها ، والصور السيريالية التى تنفرط أحيانا إلى شتات خاو، ومع افتتان خاص بالألوان والأدوات والأشياء ما يوشك أن يكون افتتانا وثنيا. بل إن العنوان نفسه «سراب التريكو» يحمل فى تضاعيفه تلك الثنائية بين المخايلة بالرى المستحيل وبين الشىء المتعين المادى الملموس والمصنوع.

وليس غريبا على حلمى سالم أن يتزاوج التراثى عنده مع الحداثى ـ ومازال التزاوج قاصرا عن أن يصل إلى انصهار أو امتزاج ـ وهل ثم «ضرورة» شعرية فى مثل هذا الامتزاج؟ أليس فى التزاوج ـ أو الثنائية ـ مشروعية فنية وافية؟

"حينما شاهدنا امرأة العزيز تراود الوجه الجميل عن نفسه".. تأتى فى سياق سياسى تاريخى معاصر.

أو "أدركت أن على البوابة عبدين

الليل،

وعنتر بن شداد" (ص ١٦)

وليس ابتعاث صورة عنترة بن شداد هو المناط التراثى هنا، وإنما الإيحاء بقصة أو حكمة كليلة ودمنة عن الليل والنهار الجرذين اللذين يتناوبان قرض حبل الحياة والموت. هل الثنائية مقوم من مقومات العقلية العربية، بل الإنسانية عامة؟ الجسد والروح الدنيا والدين، الذكر والأنثى، الشمس والقمر، إلى ما لا نهاية له من الثنائيات؟ وهل سعى التصوف اللاعج نحو التوحد والغياب فى المطلق، وذوبان الناسوت فى اللاهوت، هو سعى مقضى عليه بالحبوط، بل مقضي عليه أيضا بألا يتوقف أو يكف؟"وسنؤكد لأنفسنا أن الابتعاد دوبلير الاقتراب"(ص ١٩٠)

ألف ليلة وليلة تظهر فجأة فى سياق "ليلة ينبغى أن ننسى كبار الحوادث" مع النحاس المكتوم وكريم الدولة(٩٢)

أما ت . س : اليوت فلا يبدو غير بعيد من "سأفرق شعرى كنجوم الشباك وآتى على شاكلة الأخيار" ( ص ٢٩) ولكن ذلك

ليس نادرا ، فسوف نجد صنع الله، و"العجوز الذى كان يقرأ الروايات الغرامية" وأصلان ، وعبدالمنعم رمضان الذى أفردت له قصيدة كاملة، و "اضاءة ٧٧" والقصاص(من هو؟ هل هو جمال القصاص شاعرا أم هو كل قاص للقصص؟) و"عارية" محمد ناجى، و "جوابات حراجى القط" وليس ذلك كله غريبا عن حلمى سالم، ففى كل شعره هذا الابتعاث للثقافى والتراثى فى سياق العمومى أو اليومى كأنما هو نوع من التواطؤ مع القارىء عن طريق الإشارة إلى، أو الخوض فى غمار روايات وأشعار وكتاب ولوحات وأغان مفترض أنها مشتركة بين الشاعر وقارئه "ليت للبراق عينا" (ص ٧٥).

***

لعل من أبرز الثنائيات فى "سراب التريكو" تداخل ــ أو تجاور ــ الوجدانى أو "الشاعرى" مع العبثى، أو مع المبتذل المألوف.

وأتصور أنها فى نهاية التحليل ثنائية لا حل لها ــ لا عند حلمى سالم ولا عند غيره ــ بين الرومانسية واللارومانسية.

إن الحنين ، والحنان، والنداء مفردات ومفهومات وقوى شعورية(وشعرية) لا تفتأ تتردد ــ بصورة أو بأخرى ــ عبر هذا الكتاب ــ هذا الشعر ــ معدّلة على الفور أو مثناة بما يبدو أنها نقيضها فى صراع لا غالب فيه ولا مغلوب ــ أم أن

الرومانسى هنا قد غلب على أمره؟

"حزن خفيف على قصة الشعر،

وحنين إلى أن يرانى من لم يكن يرانى..

وأنا على باب "المواساة"(ص ١١)

كأن ثم نداء عميقا وكامنا إلى أن يرانى من لم يكن يرانى، إلى نوع من التواصل هل هو مقضى عليه بالحبوط أيضا؟

النظارتان على المفرش

تماستا عظما بعظم

فظللنا نرقبهما صامتين

بعيوننا الخالية من النظارات

عيوننا التى هى ٦ على ١٨ (ص ٢٢)

فإذا لم يكن التماس – روحيا أكثر منه جسديا، ربما – متاحا أو متحققا . فهو التماس على درجة تالية، تماس الأشياء الحميمة التى كأنما حلت فيها روح منا، كأنما هى . تلك الأشياء، قد تأنست، وربما تألهت بذلك التأنس والتعضى والبعث، أما "نحن" فنظل نرقبها، صامتين، مجردين من الحياة ومن الألوهة معا، مختزلين إلى أرقام فقط..

"مضى الباص قبل أن أتم : لا ينبغى أن نتوه"

فلماذا حط علىّ الاسم والمسمى وهرس الذاكرة؟" (ص ١٣)

فهل حتم أن نتوه عن أحدنا الآخر؟ هل حتم أن يسحقنا حنان الذاكرة؟

إن "العمر الجميل الحنون" الذى لابد أن يرفرف على المظاليم(يرفرف عليهم فقط. أيعنى هذا أن يحوم فوقهم ، لا يسكون به قط؟) يتردد فى قصيدة "ليلة ليس كلبا واحدا" (ص ٩٧) بما يوشك أن يكون حواذا مستأثرا (سبع مرات فى ست صفحات ، بإصرار ) وفى كل مرة "يرتبط العمر الجميل الحنون " بصورة من صور الإحباط أو الانسحاق ـ ما يسميه الشاعر "صحنا" أو الخنق أو الصراخ أو علة القلب و "تشققات جدار العائلة".

"هذه أمى على باب وسط الدار
دلالها باد فى حسرها غطاء الرأس
ومدنيَّتها فى الابتسامة
لكن نصفها الأسفل
ـ من الضلوع حتى البنتوفل ـ
متآكل
يلزمنى أن أراها واقفة
لأننى عدت من دفنها
قبل أن يتاح لى أن أفرد أصابعها"(ص ٢٣)

إن تناول الخبرة الفاجعة بشكل مناف تماما لأى ميلودرامية هى قسمة مميزة من قسمات هذا العمل، كما أنها قسمة من قسمات الشعر الحداثى كله. سواء ما سمى منه سبعينيا أو تسعينيا أو ما بعدهما.

"بيننا مناطق مظلمة كثيرة

لكن بيننا نقطة واحدة منيرة

تكفينا هذه النقطة الواحدة

هيا نغيِّر المكان" (ص ٣٤)

فهل مناطق الوجدان ودخائل النفس هى تلك المناطق المظلمة، الكثيرة؟ والنقطة الواحدة المضيئة هى الخارج الشيئى الكفيل بتغيير مواقف الحس وربما مواقع العمل؟

ليس شعر الوجدان ـ شعر الداخل ـ بالضرورة هو شعر التدفق والانثيال.

وليس شعر التراكيب، والصنعة، والألاعيب ، ولا شعر العقلنة والجفاف ـ أى شعر الخارج ـ بالضرورة، أيضا، هو شعر التدبر والإحكام.

فقد يكون فى شعر التركيب ـ أو فى الشعر المركب ـ نوع من التدفق والعفوية والفطرية بل قد يشفى على نوع من التشتت والتبدد بغواية لزوم ما لا يلزم، أى إغراق الانسياق

وراءالفتنة بالمجازات والاستعارات التى سقطت وسائطها وتركت لنا أحد طرفيها معلقا فى سبحات غير مسبورة، أو سحر التشظى وإدخال العناصر فى العناصر من غير نسق، من مثل:

"طائرة فى المدرجات
لكن دمعها عند مقطع الجلطة
أزال الساتر الترابى
وهى مهومة على رؤوس التلاميذ
تقلّم العواطف (ص ٣٨)

وهو مقطع يمكن تأويله على أنحاء شتى، بطبيعة الحال. ولكن ما أقصده هنا هو ذلك النوع من التركيب المعقلن المطاوع — فى آن — لتدفق يكاد يكون عفويا.

وفى القصيدة نفسها (مرفرفات على الجسر) مثل ذلك — هو سمة غالبة:

"تطفح الجثث
والثكالى مرفرفات على الجسر
فى ظهيرة:
ستموهين مواجدك
حتى تتمكن الضفادع

من انتشال أطفال المقطورات" (ص ٤٠)

وفى تجاور الوجدانى بالعبثى والمسارعة بإنكار أو "تمويه المواجد" ما قد نجده فى مثل:

"يضع كل واحد ماضيه على شكائر الجبس، ونجرى بعض التباديل من غير أن نفتح العينين (لا بأس أن سال بعض الدمع) ثم نصر حصيلة التباديل فى كيس مخلط، ونعلقه تحت العين السحرية، ونكتب على السقاطة : مر من هنا المصابون".

وبطبيعة الحال فإن "الوش" و"شكائر الجبس" من المفردات العامية التى مازال حلمى سالم يؤثرها، منذ بداياته . ولعلها صورة أخرى من صور تداخل ــ أو تجاور ــ الوجدانى مع العبثى، مما لعلنا سنراه بعد قليل، ومن ذلك أيضا إدخال المفردات الانجليزية والفرنسية فى السياق الفصيح:

"الجسد الدقيق.. يردد للبحر الذى على مرمى فضيحة: ياه، هنا تيه وتائه وتياه، لأنه الجسد الذى من غير أن يكتفى يصرخ فى خدعة: Please enough ( ص ص٨٥ ــ ٨٦) . please enough

فمازال التيه ــ ولعله التيه والتوهان ــ مراودا حتى إن "فاته الباص". ومازالت الصرخة الجسدية ــ تجأر أحيانا فى أكثر من موضع، تتردد وتأتى المفردة بالانجليزية لكى تخفف أو تزيل وقع الخطابية والبلاغة القديمة البائدة وهى فى الغالب صنو

للميولدرامية التى باخت سطوتها وراحت شرّتها.

يختلف ذلك كله عن مقطع لعله وحيد غير متكرر تنفرد فيه بالساحة رومانسية محدثة: أعبدك

أعبدك

فقط لأنك الذى سأفقدك"(ص ١٠٢)

ولا يكاد يقترب من ذلك إلا مقطع آخر على اختلاف النبرة ونوع البلاغة فيهما:

"ارفع حنانك عن رأسى

ولا تجعل جمالك فعلا يوميا. ( ص ١٦٨)

أما الفقرة التى قدلا أعتذر عن طولها فلعلها هى المصداق على ذلك التداخل ــ التجاور ــ التزاوج ــ الصراع بين رومانسية منكورة ولا رومانسية صارمة أو ربما صاخبة:

"وحينما تتوهم المرأة الوحيدة

أن شبحى يسير تحت شرفتها فى الثانية ليلا

سأكون على الطرف الآخر من الطريق الدائر

جالسا فى كبرياء مجروحة من نوع كبرياءالمفكرين

أتأمل الخسارة التى منى بها عداؤو اختراق الضاحية

ثم حينما تفزع المرأة الوحيدة من نومها

فى السادسة صباحا:

لن أكون أنا الطارق

سيكون الزبال" ( ص ص١٦٦ ــ ١٦٧)

و "سراب التريكو" يغص بمثل ذلك من التركيبات

..................

وسنرقب المغنى الذى تجاوز السبعين

.... ....

وإذا فرت دموعنا وهو يقول:

دار يا دار يا دار

لن يكون ذلك لأننا محزونون

بل لأننا لم ندرك مبكرا

أن مرضى القلب لا يستحقون منا إنهاك الصمامات

ولأننا تأخرنا قليلا على الافتتاح"(ص ١٠٧)

أو مثل ما نجد فى "ساحة الفنا":

"حينما فكرت أننى سأقول للتى لم تعرف مقاصدها

هواك صعب

وحينما صاح الأدلاء:

هنا العقل بيت الحس

هنا حزن بالزاف" (ص ١٥١)

ثنائية العقل والحس مبتعثة فى الشعر كله. فلعل مما له

دلالة أن الدليل يقول لنا إن العقل هو الذى يأوى الحس فى بيته. كأنما الحس ـ بعرامته وعضويته وحرارته ـ قد روِّض أو دجِّن فى بيت العقلنة.

وفى تنويع آخر على التيمة نفسها ـ وهو مما يدخل فى باب القصيدة الناظرة لنفسها المتأملة لبنيتها وإلهامها وصنعتها سواء كما لعله يأتى أيضا بعد قليل ـ ما يقال فى قصيدة بعنوان " الكوع ونصف كم": " .. كان الحب يصرف الشياطين من حنانه الداخلى بالزمر " (ص ١١٣) وهل غير ذلك ما يفعل حلمى سالم؟ أن يصرف شياطين الحنان الداخلى ـ وسطوة الحس ـ بأن يزمر لها ويصفر بكل تراكيب المجازات المستحيلة واستعارات الصنعة البارعة؟

ليس هنا شبهة حكم قيمة . بل لعله استقراء وتوصيف فحسب.

"معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع انتقال الأم للرفيق الأعلى، أو هجرة معشوقة فى عز احتدام الصبابة، أو فى أعمق الأحوال سقوط مدينة عربية ساهمتُ فى سقوطها بالقصائد. لكن هذا الحزن الطازج سوف يجعلنى حكيما أغلب النهار ومصدر جاذبية لسائقى التريللات"(ص ٢٢٢)

فهل أكون مخطئا إذا لاحظت نغمة السخرية و "تمويه

المواجَد" باستخدام قوالب البلاغة المسطحة "إلى الرفيق الأعلى" و "عز احتدام الصبابة" فى مواقع الفجيعة المخبأة بعناية؟ وهل الجاذبية عند سائقى التريللات هى أن تهرس ، كما تفعل الذكريات؟

أما ثنائية الشبقى والنقدى، فلعل الشاعر إذ تستأثر به الشبقية وينكرها كما ينكر الحنان أو يتحاشاها كما يتحاشاه، يجنح بها إلى نوع من الشبقية الحيوانية فتلك أيسر على الانكار والتحاشى، تحت مزاعم خلقية أو اجتماعية دفينة أو لعلها غير موعى بها.

"وهو يقبِّل الكفلين من خلاف، ويجثو بجوار البصل المبشور"(٨٩)

وواضح أن الكفلين أقرب إلى الحيوانية ــ ومن ثم الرفض ــ من الردفين مثلا.

أو "شعائر دهن الثدى بالمانجو والتقاطه باللسان"(ص ٩١)

أو ".. امرأة قالت: أنا أغنى من البحر"

من غير أن تكون واثقة

من قدرة الوركين على إثبات المزاعم"( ص ص ١٣٢ ــ ١٣٣)

أو "وحينما خانتها الحلمتان بصحوة غير محسوبة

تحسست شعرها الذى مشطته فى عربة النوم.

حتى يتمكن المأسور من نعكشته بزفرة عارضة..(ص ١٣٠)

أو أخيرا : لم تؤد الفعل بتدلف العاشقة. فقط أشارت إلى أن الروز لون هادئ، كما لم تؤده بتدلل المعشوقة... أيقنت أن كره العاطفية تكنيك حرب".

أم هل أن كره العاطفية ـ ونفى الحسية فى بيت العقل، وابتذال الشبقية (ص ١٢٨) ونقدها ـ بوضعها فى إطار أخلاقية ظاهرية ـ كل ذلك ليس إلا تقنية حرب شعرية؟

***

تتداخل وتتجاوز ثنائية التاريخى أو السياسى مع اليومى المألوف أو المبتذل فى كل ديوان "سراب التريكو" حتى ليصعب أن نسل أحدهما من عجينة الآخر.

"صرخة الميلاد دوت بعد يوم من قوله: وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تساعدونى عليه"

... أطلق المثال للناهدين شهدهما، فقيل للجميلة:

هنا ماء النار

هنا جنازير الهداية.."( ص ٤٥)

فهل كان بدء ارتفاع موجة الردة السلفية الظلامية، بأسلحتها القاتلة الروح قبل أن تقتل الأبدان ، بالضبط ، فى خطاب التنحى الشهير؟ وهل لذلك صلة بـ "البالونة التى

قصدناها . هل تراها محاذية للبرج تعبر سماءاللاعبين ثم خلف بمجلس الثورة (ص ٣١) وهل هذه البالونة خلف مجلس الثورة المبنى أم مجلس الثورة الفعل التاريخى؟

أو .. غلف التحريض باستعادة مسرح المحاريق

مع أنه يعرف أننى لست شماسا فى كنائس حدتو

وأننى مجروح بحرف الحتمية عن سريرها..

وعندما أخذ خطوتين للأمام // توثقنا من أن سنين تذويب الفوارق

قد علمته العطف على الذين شوهتهم الأحلام

بجانب عطفه الكلاسيكى على خمسين بالمائة فى البرلمان"

(ص ص ١٤٣ ـ ١٤٤)

"ليس سيئا تماما أنك لست هنا، فربما لو أنك بيننا كنت ستسخرين من نصب الصداقة لأنك تمقتين القضايا، ولأنك لم تشاهدى لومبومبا ولا خليج الخنازير وربما كنت حولت غرام الآلهة إلى كوميديا"( ص ١٧١)

***

ليس ذلك بعيدا . بل لعله وثيق القربى، بثنائية العامية والفصحى، فما أشبه ذلك، فى ظنى، بثنائية الوجدانى مع

العبثي، وفي السياق نفسه دخول الكلمات بالانجليزية أو الفرنسية في سياق الشعر:

ولكنني حين طلبتك في هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع:

آلو.

ـ أيوه.

مين ؟ (ص ١٤)

أو "عندما شُغُل معطل يا حبيبي

فلا تهتم بارتعاش يدى بعد الشعر" (ص ٥٠)

أو "عليّ النعمة باموت فيك" ( ص ٦٣)

أو "لا أدرى لماذا تألمت

حينما سنفر النقاش الجص المبقع؟ (ص ٦٧)

أما الكلمات الانجليزية والفرنسية:

"إذا رفرف العمر الجميل الحنون كي يمضي إلى رسم القلب ميسورا فتصبح التعرجات normal ( ص ١٠٠)

"في الوهم صوت: je t'aime.. في الوهم صوت: هات الملاعق والصحون لأن فكرة القتل باهرة: ( ص ٩٢)

"الجسد الذي من غير أن يكتفي يصرخ في خدعة: please enough ( ص ٨٦)

"جنيه واحد خلفه البنك المركزى
ينهض من ديونه فى السوق بأربعة حروف
خطتها فتاة إجرائية لرجل آنتى إجراءات
قبل أن تمضى لمشاهدة عيد الفطر على بعد
مناسب (ص ١٣٦)

..

أخى طلعت حرب
أيها المواطن الغرامى
ازيك" ( ص ١٣٧)

فى هذا المقطع الأخير نجد يقظة حس الشاعر الدقيق بالقول السائر الشعبى، هذه سخرية نقضت يدها حتى من السخرية نفسها ـ كما يفعل عامة الشعب: "ازيك" كما يقولون "سلم لى ع المترو"! (عامة الشعب أدق حسا وأنفذ سخرية من كثير منا الذين ندعو أنفسنا مثقفين أو نخبة ثقافية أو نحو ذلك)

هل أستطيع أن أستخلص أن المفردات العامية والفرنسية إنما تأتى عند هذا الشاعر فى معرض الحب والغرام؟ وأن المفردات الانجليزية تأتى فى معرض الحديث عن إجراءات وتقنيات؟ بالطبع يأتى ذلك على الأغلب وليس على سبيل الحصر أو

القصر.

لكن الأمر ليس مجرد استخدام مفردة (لا أحب كلمة أو مفهوم "استخدام" بما يعنى الخدمة أوالتبعية أو الدونية) بل هو بطبيعة الحال أعمق غورا، وقد أشرت إلى السخرية، وإلى المعابثة الغرامية، والمصطلحات التقنية، ولكن الشاعر حتى عندما يبقى نفسه فى إسار أو فى إطار الفصحى، إنما يوحى إلينا بطاقة القوى الشعبية الجمعية فى مثل اشارته "وأنا أعود إلى طب الأمهات أنقر العروس بالإبرة" ( ص ٣١) درءا للعين وللمرض، أو فى إشارة أخرى لحدوتة الفولكلور الشائعة فى ريفنا:

"كذلك أنا لأول مرة أفارق سلخ الذات
من أجل الاشتراك فى الحبس
ربما يطوف بى قريبى الذى غزَّ المسلة فى ظهر الأتان
قبل أن يعطى لجنية جلبابه" ( ص ١١٥)

مع تأمل شعرى جوانى يأتى هذا الثراء المستمر فى الشعر كله، ثراء التدفق بالمذخور الثقافى، سواء كان من الرصيد الشعبى أو الكلاسيكى.

"أرجح أن هذه المئذنة المضروبة كرمح
هى التى ذكرتنى بهدهدات الأم فى آخر الشتاء

"يا ست يا ستنا

يا للى قصرك أعلى من قصرنا

هاتى حتة عنيبة

للوحيمة اللى عندنا"

فرأى المتشنجون أن جماجم الأقارب ترقد تحت الموزايكو.. (ص ١٥٣)

إلى آخر هذه القصيدة الجميلة "جامع الحَسنَ"

***

ثنائية الإيقاعى والسردى، فى "سراب التريكو" من قسمات هذا الكتاب، هى أيضا من قسمات شعر الحداثة سبعينيا أو تسعينيا سواء. الومضات الموسقة تتناوب مع الفقرات الحكائية فى "مرفرفات على الجسر" ثم فى قصائد الليالى: ليلة ينبغى أن ننسى كبار الحوادث" (وهو ما يوشك أن يكون عقيدة الإيمان الشعرية الحداثية: أن تنسى القضايا الكبرى. وهل يمكن أن ننساها؟) وقبل ذلك فى "ليلة يضربون السقف من مسرة" ثم "ليلة ليس كلبا واحدا" وأيضا فى "التأخر عن الراقصين خطوة "وقصيدة "القماشون" و "حكمة الكومبارس" وقصيدة الوداع: "مصدر جاذبية لسائقى التريللات".

ولعل الفقرات السردية ــ الحكائية فى هذه القصائد ، تخايل بأنها "قصص ــ قصائد " بحد ذاتها. لولا أنها تقع فى سياق شعرى أو ايقاعى يحكم "أجناسيتها" فيما أتصور . وإن كنت لا أجد بأسا من الإبقاء على هذه الثنائية التى تحكم هذا الشعر كله. كتصور عام يشمل ثنائيات فرعية متعددة.

وفى سياق هذه الثنائيات وجدت أن مقاطع عدة من الشعر هى "مصدر جاذبية" خاصة لى ، ومضات من شعر خالص فى قلب وسيط متداخل الموج متراوح الوقع .

من ذلك مثلا:

"لا تحدقى فى الفنجان الذى شربته من لحظة
فكثرة التحديق تطلق الخيال من عقاله
ليس لدينا زيت كاف لنحرق النفس
لذا. علينا أن نقتسم الموسيقى بالعدل"( ص ٥٧)

"نخرج من هدم
نسمر الشهوة تحت ابصارنا
ونحرسها
من جسدين" ( ص ٧٧)

يا بنت أمى
لم تخلعى البلاط القديم

ماتزال مخدوشة:

الهوس فى توتر الصوت.

غيمة العينين،

سكنة الخيلة.

هديتنا لذوى الحاجات

قشرة البركان"( ص ٧٩)

وغير ذلك.

***

لعل من السمات المميزة لهذا الكتاب افتتان صاحبه بشيئين: الألوان والأدوات أى الأشياء

هذه إذن مظاهر "شعر الخارج" الذى يغلبه حلمى سالم على "شعر الداخل".

أما الأورخ كتعبير رمزى عن البهجة فهو من لقى إيمان مرسال (التى لها مكانة خاصة فى هذا الشعر وبخاصة تيمة الرقص التى تراود شعر حلمى سالم أيضا)

"لم أكن تدربت بعد على أن تعبيرها الرمزى عن بهجتها هو الأورخ"( ص ١٥٢)

واللافت للنظر أن قصيدة كاملة هى "درجات فى الأزرقات" تمضى كلها دون أن يأتى فيها ذكر للون الأزرق أو درجاته . فهل

"درجات الأزرقات" استعارة لدرجات من الكآبة العصرية المترجم عنها بشفرات يومية عادية؟

"ليس ضروريا فى كل مرة

أن نخدش الأبيض بدكنة (ص ١٠٩)

بما يعنى أنه ليس ضروريا ـ فى كل مرة ـ أن نسلم هذا الشعر للثنائية التى قد تكبله أحيانا. يعنى أنه من الممكن أن ينفرد أحد جانبى الثنائية بالشعر: إما الوجدانى الانفعالى، شعر الداخل ـ وهو نادر ـ وإما العبثى المعابث الشيئى ـ شعر الخارج، ولعله هو الغالب.

فى قصيدة "عبد المنعم رمضان" مثل:

"لم نسأل أنفسنا مرة

كيف تصبح البغضاء قربى؟

فقدرت أن بكاءه فى صباح الرجوع

سيعنى أن انفطارة القلب التى تأجلت قد حان وقتها"

(ص١٥٨)

فهل انفطارة القلب هى الدكنة أم البياض؟

الأقرب إلى الظن أن الدكنة ـ والحمرة ـ هى شفرة الانفعال والعاطفة

"يمكنك تخيلها على البياض حمرة داكنة من عائلة دم

الشهر وأطفالا متجمدين على الأطراف" ( ص ١١٧)

كما يمكنك أن تتخيل شعر الخارج، شعر الأشياء والأدوات ، متجمدا على الأطراف!. ذلك أن "الموف على السمرة الخفيفة بدعة

وهذه ساعة البدعة..

.... ....

كما أن الموف الشبيكة على جلدك الحر

سيكون مصداقا على تحيات الطبيعة

...

يمكن أن نتأمل فى هدوء

نتائج اختلاط الموف بالسمرة والمذهب

وليس صعبا أن نخرج بخلاصة

تدل على أن غرام الأشقاء

جائز" ( ص ١١٩)

ولا هو صعب أن نخرج بخلاصة أخرى تدل على أن غرام الثنائيات جائز بل هو واقع هذا الشعر البديع. فهل الموف لون شبقى؟

"لكن الأخضر فى الأصفر مضاه لتيار ما بعد الحداثة" (ص ١٥٢)

أما أنا فلا أظن. بل أتصور أن الأخضر فى الأصفر مزاج كلاسيكى أو نيوكلاسيكى فهما لونان ـ وانفعالان ـ متسقان ومتساوقان. دعنى أقول أن الأخضر فى الأصفر مضاد لتيار ما بعد الحداثة..!

كنا قد عرفنا أنها "لم تؤد الفعل لا بتدنف العاشقة ولابتدلل المعشوقة. فقط قالت إن "الروز لون هادىء" كأنما الروز ـ إذن ـ تنويع خافت على شبقية الموف.

أما الخضرة فترتكز عليها طواحين الهواء ( ص ١٨٥) فلعل الخضرة إذن وهم رومانسى ودون كيشوتى، لأن "طاحونة الهواء ستعلمنا أن كراهية النفس إنتاج التوجس لكننا لن نتعلم كيف تدور المروحة من غير أن تأكل ذراعا مرفوعا بالتحية".

وإذا كانت الخضرة وهما باليا بل مدمرا، فإن الأسود لم يعد لون القتامة والحزن، بل هو "فرصة لاكتشاف الذات" كأنما هو شفرة للتعمق فى النظر إلى الداخل والغوص نحو معرفة غائرة للذات، وللداخل.

ممكن!

أما سحر الخارج المتمثل فى أدوات وأشياء تكاد تعيى الحصر فهو غواية ترود شعر هذا الكتاب كله، ذلك ليس كما يقال ويشاع "شعر المشهد اليومى" بل هو شعر الأدوات والأشياء

اليومية، الأضابير والمساطر الدبوس والكلاسير والشريط والكليم، الكوالين وطاقم الكهرباء . قطعة القلم الرصاص، خلطة المونة وشكائر الجبس والكيس الخلط والسقاطة، الكراكات وجهاز ضخ النبض و "المقعد الذى فى جوارى" المغزل والقبقاب، الموتورات وكشافات فيليبس. "المقصات كوسيلة لوضع حد للبصيرة (ص ١٦٠) و "الخرز حول معظم عانى سلطة الموس"(ص ١٦٠) واحتياطى الخيوط (الذى كأنه احتياطى خيوط الشعر لاينفد) ( ص ١٧٢) صامولة الخلف ومروحة الأمام، أطقم الأقلام الفخمة وقوارير العطور الفخمة والمسجلات توشيبا. هل "هذه قائمة الطلبات التى يحتاجها الصنايعية؟ (ص ٦٥) أم هى قائمة الأدوات التى يحتاجها شعر حلمى سالم فى "سراب التريكو"؟

ولعل مما يتصل بافتتان الشاعر بالأشياء ــ أو هو الشىء نفسه ــ "كتابة الواقعة الصرف بكلمات محايدة مثل: هذا هو ثديها الأيمن بكاميرا ١١٠" ( ص ٢٠٣) فهل يمكن مع ذلك كتابة أية واقعة صرف بكلمات محايدة؟ أم أن كل كتابة أيا كانت هى حيود عن الحياد، وتورط بمجرد الاختيار وتحميل لهذا الشىء بشحنة أخرى غير شيئية؟ هل نجد الرد الكافى فى القصيدة نفسها: "هو فى المدرج يحاضر الطلاب عن مصادر

الطاقة. ويعلمهم أن الجدران يمكن أن تصير من مواد الروح. إذا بلها عرق الغرباء" (ص ٢٠٥) ولنا أن نقول إن الأشياء يمكن أن تصبح من مواد الروح ـ وليست وقائع صرفا محايدة ـ إذا بللها عرق الشعر. حتى لو كان الشعر من قبيلة "الغرباء" بل على الأخص لأنه كذلك.

***

ولعله لذلك بالضبط فإن الإشارة والإيماءة ـ هنا ـ أقرب إلى القصد الشعرى(بكلا المعنيين للقصد) من الاستفاضة والإضاءة التى تأتى فى غمار الفقرات الحكائية السردية. وخاصة إذا جاءت الإيماءة فى غمار ركام اليومى المبتذل الذى يمس "عرق الشعر" ويندبه ويضفى عليه غموضا خصيبا متأتيا من العفوية أو من التدبر سواء.

يبقى لى أن أستخلص من "سراب التريكو" عقيدة الشاعر الحداثى وقانون إيمانه . وذلك مفصح عنه وجلى بنص الشعر نفسه:

ـ "لماذا أتاك الشعر فصرفته!ـ

لأنك تكرهين الملهمات ( ص ١٨)

"كنت أريد أن أبكى

وأن أحرر المرارات من أسرها

لكننى خجلت أن أبدو عميقا

في أمور ينبغي أن تكون عند الحداثيين easy( ص ٧٨)

ذلك الخجل من أن يبدو الشاعر الحداثي عميقا هو الذي قد يخلص الشعر الآن من بلاغة بائدة وبالية، وقد يودي بالشعر إلى عطب الخواء. كلا الخيارين مفتوح وعلى قدر موهبة الشاعر وفطنة حسه يتحدد الخيار.

في تقديري أن الخيار هنا ـ على الأغلب ـ في جانب الفطنة

عندما يقول الشاعر ينبغي أن ننسى كبار الحوادث فآية ذلك أنه لايمكن أن ننساها. عندما نؤكد نسيانها ـ أو ضرورة نسيانها ـ فنحن لا ننساها ، بل نذكرها جدا، لو أننا نسيناها حقا ما ذكرناها على الإطلاق. أليس كذلك؟

وهو الأمر نفسه عندما يقول في نهاية ما يسميه "نص الوداع" وينهي به كتابه: "ينبغي الآن أن نتحاشى الحنان. أنت جربت أنه جارح، ثم إنه باهظ التكاليف ، فدعنا نفتش عن درج الأخطاء بعد انقطاع النور في الفجر، بعدها يجوز أن يفككوا أقفاص الصدر في مقابل أن نفكك القصيدة. فربما يشرق الفرق بين الألوان والضعف.." ( ص ٢٢٥)

أما تفكك السياق وتشظي القصيدة وتذرية الشعر فهي من مواد قانون الإيمان الحداثي كله، شعرا وقصا على السواء.

من ذلك على سبيل المثال:

"ومع ذلك هزمتك الطفلة عندما قالت لك فى المطابع:
"خذ هيئة فرحان" يخيل لى أنها لن تطيق جملتى: ويل للمطففين لكننى أظن أنها سترتاح إلى اقتراحى بأن نشترى كمية كبيرة من البالونات"(ص ٢٦)

تفكك السياق المنطقى، تداخل التراثى المقدس مع العبثى الصراح، شطح الجملة، وتشتتها يأتى مرة أخرى فى مثل:

دعنا من السلاسل الليلة وانتبه:
عينا أخى سوداوان
فأرجوك لا تكن مهيمنا هكذا ( ص ٢٨)

لم يعد ثم معنى لما سمى فى فترة نقدية سابقة "الوحدة العضوية للقصيدة" بل كأن هنا ما يشبه عودة ــ بشكل جديد ــ إلى تشطير القصيدة إلى أبيات متفارقة. هنا تشطير إلى صور خطرات وشطحات متباعدة لا صلة "حقيقية" بينها ــ أيا كان معنى "حقيقية" في هذا السياق. أننا هنا بنص الشاعر "نتمرغ فى بودرة الكلام" ( ص ١٠٠) أو نجيب عن السؤال: هل تتقبل هذه الفتاة التى تيمها التشظى"( ص ١٣٤ بتصرف ) بأن نقول بل نحن نقبل على تشظى الشعر كما لم نقبل على شىء آخر قط..!

ذلك يقتضى ، طبعا ، كسر النموذج:
"ألم تقل للمريدين فى الحضرة:

اكسروا النموذج؟
يا شقيقى أمامنا عمل كثير
وعقد لابد من فكها بشويش ( ص ٢٧ )
أما نحن فقد فككنا النموذج بقوة وعنف
بل قلبنا المواضعات : "طبعا علامة صح"
على الأدراج التى فيها بقايا الخراطيش
واللبس والماسكات وما أشبه
وطبعا علامة غلط
على الأدراج التى فيها المدارس والانسجام
والخبز والحرية وما أشبه" ( ص ٥٥)

ذلك أننا مثل فتاة "سراب التريكو" مفتونون بتخريب الأنساق ( ص ١٤٤)

"أعبدك
لا أنت الذى يجسد الرب
ولارب يجسدك" ( ص ٩٩)

ومن قسمات الشعر والقص الحداثى ما كنا قد رأيناه من قبل عندحلمى سالم، وماجد يوسف ورتل من الروائيين والقاصين، ما يسمى الآن بميتا الكتابة، أو ما قد أسميه ببساطة الكتابة الناظرة إلى ذاتها ، أو الشارحة لنفسها.

- اقترحت عليك أن تبدأ نص الوداع كله من وقفة المطبخ"

( ص ١٨١) وهو بالضبط ما فعله: "أنت تنظف الصحون من بقايا العشاء.."

وليس مستبعدا أن تنهى القصيدة هكذا

"تشرب من فنجانك

وأشرب من عينيك

أو هكذا:

"لست بريئة ولا ماريونيت" ( ص ٣٣)

أوعندما يقول: لأننى لا أستطيع أن أتلو "الشقيقة التى أراها " بينما الختمان فى فمى ( ص ٧٠)

فالقصيدة هنا تعود إلى" قصيدة سابقة و الشعر يحل محل الخبرة الحياتية فيصبح الشعر نفسه موضوعا للشعر.

"سراب التريكو" يغص بالصور السيريالية، منها فقط على سبيل المثال:

وأطمئن: "إننى أعبر الكوابيس قفزا على الزانة" ( ص ٣٧)

أو "كأن القوارب المدفوسة فى الرمل صارت لها مجاديف

كأن النوافير المفسودة من زمان الهزائم جرت سيورها بالرذاذ الذى يخمش المارة على الريق منسوبا إلى سخاء الديك"(ص ٨٤) .فما الفرق بين "الألوان والضعف" كما يأتى فى خاتمة هذا الكتاب المثير؟ ما الفرق بين المعنى ـ مهما كان غامضا ومثقلا بالدلالات ـ وبين اللامعنى؟ بين الصورة

السيريالية حقا وبين التشتت العبثى؟ ما "القبقاب الذى يعلق سكونه على هواءشرق القاهرة" أيا كانت إمكانات تأويل تلك الجملة؟

"إن كثرة الألاعيب تفسد الشعر" (ص ١٥٥) أنت الذى قلت هذا يا حلمى ، أليس كذلك؟ فلعلك "الرجل الذى لم يعف عن نفسه" (ص ١٧٠) فهل نعفو عنه ـ نحن ـ ونلتمس العذر فى أننا ربما لم ندرك معنى الألاعيب فى الشعر؟

أما أنا فأزعم أن الشاعر مغفورة له خطاياه. بقوة وسحر شعره فى هذا الكتاب الغنى الذى منحنى متعة نادرة وإثارة للفكر نادرة. كما منحنى بهجة اكتشاف لجديد حقا وأصيل حقا فى زمن أصبح الجديد والأصيل فيه نزراً وشحيحا.

هذه قراءة جهدت فيها أن ألتزم قوانين العمل الفنى نفسه، من داخله، من غير إقحام، ووجدت فيها تنوعا خصيبا وجمالا خاصا.

---

(*) حلمى سالم، "سراب التريكو" ، دار شرقيات ، القاهرة، ١٩٩٦.

# عبد المنعم رمضان

# شاعر الحافة

## عبد المنعم رمضان

## شاعر الحافة

أتصور تصورا هو اليقين بعينه عندى أن شعراء ما عرف الآن بظاهرة السبعينيات ـ أى السبعينيات الحركة الشعرية الكاملة المتصلة بل المتنامية. وليس مجرد السبعينيات العقد الزمنى الآفل ـ هم الآن أقوى شعراء مصر حضورا، بل أراهم أصدقهم تمثيلا وتمثلا لما فى حقبتهم ـ وما يتجاوز هذه الحقبة بكثير، أيضا ـ من قوى شعرية. أن صح هذا التعبير.

ويكاد إجماع أن ينعقد ، بين العارفين، على أن عبد المنعم رمضان من أبرز شعراء هذه الكوكبة بشقيها (التاريخيين الآن) : إضاءة وأصوات وإن كنت بطبيعة الحال لا أميل كثيرا إلى أى من أفعال التفضيل حتى لو حوطت بتحفظات تنال من هيمنتها النحوية عندما أقول من أفعلهم ولا أذهب إلى آخر الشوط فى "الأفعلية".

ومن قراءتى ـ قراءاتى ـ الأخيرة لكتابه "قبل الماء فوق

الحافة"(*) مجموعا غير منجم ومن ثم كيانا شعريا يتناغم ويتراسل بعضه مع بعض . بل يلهم بعضه بعضا ـ بعد أن كنت قد قرأت أو سمعت أشتاتا من قصائده متفرقات . أصل إلى نتيجة ـ لعلها واحدة من عدة ـ ألقيها الآن جملة وفى البداية. بين أيديكم . كما أوثر أن أفعل أحيانا. ولا أنتظر حتى أمهد لها بمقدمات وأسانيد. كما هو الشأن عادة فى مثل هذا المقام.

وهى أن عبد المنعم رمضان هو شاعر الحافة.

شاعر يقف باستمرار على حافة حرجة ـ مقلقة ومثيرة كما هو شأن الشعر الحق ـ حافة بين مناطق شعرية ـ ومن ثم أو بالضرورة وفى الآن نفسه. مناطق رؤيوية. متفارقة ومتماسة. وكلها مناطق فى قلب الشعر . وليست على حافته.

أما ماهى هذه المناطق فلعله مناط هذه التأملات ـ التأويلات فى كتابه الجميل "قبل الماء. فوق الحافة".

هو على الحافة. أسلوبيا. بين إنجازات حركة السبعينيات فى الشعر المصرى الحداثى من ناحية. وبين اقتحامات ـ أو اختراقات ـ وربما انتهاكات ـ حركة ما اصطلح بالفعل على تسميته بالتسعينات.

وصحيح ــ كما لاحظ الشاعر نفسه ــ أن "جراثيم" هذه الانتهاكات قد تبدت فى شعر السبعينيات، منذ البداية ــ ولكن المناط هنا هو تفشيها واكتسابها صفة الغلبة.

***

هو على الحافة بين عدة رؤى:

أولا ــ بين الحنين والنزوع الرومانسى وبين اللامبالاة التهكمية.

ثانيا ــ بين الرؤى العاطفية وبين الحيادية العقلية.

ثالثا ــ بين الميتافيزيقا من ناحية والفيزيقى العضوى الصراح من ناحية.

رابعا ــ بين ما هو "شعرى" وفق النظر المكرس وما هو "لا شعرى" هو الأدخل فى السياق الشعرى وفق النظر الحداثى.

خامسا ــ وبالقطع ليس أخيرا : بين الحسى والتجريدى.

ولذلك كله تفصيل:

"لن أتوقف

حتى لو أخطأت

وقادتنى قدماى إلى الحافة

ذلك المكان

لن تستطيع أعضائى أن تسترخى فوقه". (ص ٥٤)

وما من مكنة لنصه الشعرى أن يسترخى ـ على الحافة ـ بين هوى غائرة وفاغرة، وربما بين هويات متغايرة ومتواشجة فى آن معا. ومن ثم هذا التوتر الذى لا يستنيم ـ إلا فى النادر ـ إلى غنائية رخو ومخاتلة بطبيعتها . توتر يشد أوتار الكتاب جميعا.

***

أما موقع هذا النص الجميل بين حركة السبعينيات وما نعرفه حتى الآن من شغل التسعينات فلعله لن يتضح إلافى تناولنا لتلك الحافة ـ أو الحواف ـ التى أشرت إليها توا.

وإنما مجمل بيان ذلك هو ذلك التزاوج ـ وليس مجرد التراوح أو التجاوز بين إيقاع السبعينيات الموزون وجرس موسيقاها الذى أوشك أن يصبح الآن كلاسيكيا، من ناحية.

وبين نثرية ناوشتها حقا حركة السبعينيات ولكنها الآن مغوية بالتوغل فى أغوارها ، بل توشك أن تكون غالبة على الأمر كله، إذ تكتسب نثرية العالم شاعرية معينة بمجرد أن توضع فى سياق يقصد به إلى وجه الشعر وحده ـ حتى لو كان هذا الوجه شائها أو شائعا.

أو ذاك التضافر بين متنافرين (بطبيعتهما الأولية) أى بين السامى المرقق الحواشى وبين الجافى بل البذىء بذاءة مقصودة

تبرأمن البذاءة فى ذاتها بمجرد أن تعمد إليها فى سياق البراءة ــ وربما البكارة ــ لا فى سياق التلمظ البحت وإخراج اللسان للمواضعات والتقاليد المكرسة المتفق عليها فى نطاق النفاق (أو الوفاق) الاجتماعى المألوف.

وليست بى حاجة ــ فيما أتصور ــ إلى أن أورد أمثلة بعينها مصداقا لهذا النظر. الكتاب كله مثال واحد متصل، على ذلك، والشواهد سوف تأتى تترى.

ليس الوقوف على الحافة هنا بمعنى الوقوع "فى مأزق" بل على العكس تماما. إنه امتلاك لناصية أفقين متماسين ــ وأحيانا متقاطعين. فما من صحة، عندى، للزعم الذى يشيع أحيانا بأن الشعر الحداثى "فى مأزق" أراه اليوم أقوى أسرا ــ باتجاهاته المختلفة وحركاته أو موجاته المتلاحقة والمتصاعدة ــ من أى يوم مضى.

وعندما أشير إلى السبعينيات أو التسعينيات فمن الواضح الذى لا يحتاج إلى بيان ــ فيما أظن ــ أننى لا أعنى عقودا عشرية من الزمن. لقد سئمنا من نفى هذه العقدية العشرية، وإنما كما هو بين أننى أعنى ظواهر شعرية لها خصائصها المتميزة إحداها عن الأخرى ــ والمتصلة إحداها بالأخرى فى الوقت نفسه.

إنما هو "مصطلح" لا يشير إلى عقد زمنى بل إلى حركة شعرية ثبتت أو نبتت فى حقبة معينة ثم اتصلت وتطورت ومازالت تزداد كثافة وثراءيوما بعد يوم.

إن "الحافة" هنا لا تعنى الحد بين مرحلتين زمنيتين بل تعنى تماس – وتداخل – إقليمين من أقاليم الشعر، فى كل حالة، مرة بعد مرة:

أولا – الحافة بين الحنين، والرومانسية من جانب، وبين اللامبالاة التهكمية (الساخرة إلى حد الكلبية cyni-cismأحيانا) من جانب آخر.

فليس عبد المنعم رمضان "رومانسيا" وإنما فى شعره شريان رومانسى واضح يقطعه وينفذ فيه، كما أنه ليس "كلبيا" cynic بالكامل.

"هكذا نصعد فى الظلمة، مخفورين، بالذى نخافه، وبينما تفتش الريح حقائب الليل، وتضع الحمى على الأرفف، و"الفازلين" والحلوى، وماء الورد، فى تويجات، ترف مثلما ترفرف النهود، بينما تحرر الريح سلالها من الهواء، لا تكون نطفة تكونت، ولا يكون ظل الكائنات ساخنا، يكون وحده الحنين، نائما على سريرنا". (ص ١٣٧)

إن ثم "حنينا ما" (ص ٧٥ و ص ٧٦) يدعو الشعر إلى أن

ينفرط من ثقبه الأبدى» أى أن يتحرر وينفلت من دائرته الضيقة القديمة حتى "يتساءل الدم عن صلة العالم الغفل بالملكوت القديم".

"كالجواميس تخرج الكلمات من زريبتها

وتخلع الجلد والوسخ

تلتمع فجائيا فوق الورق"(ص ٥٣)

" "

لأننى .. إلخ .. إلخ

لن أترك الأرض وحيدة

وأمشى خلفهم

سأضع منخارى فوق الجلد

وبعد القشعريرة

سأعرف أننى اتسخت روحى

لأننى.. الخ .. الخ" (ص ٥٧)

هاهو الشاعر لا يكاد يبالى بأن يقول لماذا لن يترك الأرض وحيدة . لماذا سيعرف أن روحه اتسخت "اذا مشى خلفهم" .. بل يعيد تأكيد لا مبالاته الساخرة الكلبية، لأنه إلخ ..إلخ". وهل نحن الآن حقا ــ بعد كل ما ينزل بنا من كوارث الظلام والبلاء، بحاجة إلى أن نعدد لماذا اتسخت أرواحنا، بالفعل؟

بل هو يدعو ، بوضوح يكاد يكون سافرا ومباشرا:

"اسحبوا الأسى من القصيدة

اسحبوه مسافة طويلة

واردموه

لعل الذى يمر عليه

ويشمُّه

يستدير عابرا المسافة نفسها" (ص ص ٥٨و ٥٩)

فهو إذن يستدرك ، بل يستدرج، إلى أن يعود أعقابه، ونحن معه، إلى نقطة البداية، إلى "الأسى الذى فى القصيدة".

إنه كما سوف نرى، مرة بعد مرة، غير قادر على "أن ينبذ شجن الحنين ، ولا أن ينفض يديه من أسى الرومانسية، بل يقف عند الحافة.

هو ضد الرومانسية وضد الحزن، ويقول ذلك بكل رومانسية، بكل حزن.

وهو فى قصيدته "أسرار رومانسية" لا يخفى ذلك عنا:

"لن أتورط فى الوشاية عن الينابيع

حتى لو علمت أن أقاليم السماء

تخاصم من يهجرها

فأنا منذ تشبثت بقلبى

كصديق جاهل

أحاول أن أضعه على الحافة"(ص ٦٤).

يتهكم بقلبه ساخرا ولكنه يتشبث به، لكنه تشبث غير خالص ، غير نهائي، وغير قطعي، هو مع تشبثه يضعه على الحافة وليس في سويداء الصميم.

هل أجد في قصيدة "الوالدة الباشا" تلك النغمة الساخرة التهكمية (بل الكلبية أحيانا) بإزاء قيمة ــ أو مواضعة مكرسة أو متواضع على تكريسها. وهي الأمومة التي تنزل بها القصيدة ــ فيما أظن ــ من السماء إلى الأرض، بل تعجنها بمفردات أرضية وعضوية.

وحتى في ثورته على البدء وعلى أصل الوجود ــ كما سوف نرى ــ فإنه يدعونا:

"اسمعوا وراء الكلمات

اشطفوها بالحنين"( ص ٦٠)

وحتى عندما يحكي عن ناريمان المرأة الحكيمة التي تضع الكحل على عينيها عندما تصحو:

"ولكنها عندما تشاء النوم تضع الحنين" ( ص٩٩) مع أنها "تغطي ما بين فخذيها بقماش سميك وصفته لها إحدى العرافات " إلى آخره إلى آخره.

***

يتصل بذلك وقوف الشاعر على الحافة بين الرؤى العاطفية ـ ولغتها ـ وبين الحيادية العقلية أو ما يبدو أنه حيادية صحو باردة الدماء، بين الانسياق وراء انفعال شجى وبين قسوة عقلية معينة.

فى أغنية مستلهمة بلاشك من شعر المصريين القدامى فى المقطع الثانى من "ثلاثية العاشق" بعنوان "الأغانى الساذجة" نحس هذه العاطفية بعذوبة ساذجة حقا ولكنها مؤثرة، وددت لو استطعت أن أوردها ، كلها ، هنا أكتفى بأن أتغنى مع عبد المنعم رمضان ـ وربما مع أجدادنا الذين بعدت الشقة بيننا وبين رؤاهم الجميلة:

"متى تكلميننى
متى تصففين شعرك الأسود لى
متى يكون ليلنا
حرا كبوص النهر
متى يزفنى تفاحك الناضج
كى أطفو على الفراش
وأنت مثل الخرز الملون الجميل
تزينين عرقى

وتفرحين بالمنجل

والمذراة

تفرحين بى"(ص ١٠٧)

إنه، هنا، على عكس ما يقول: "أجهل كيف أصير بدائيا" (ص ٤٢) لأنه فى عاطفيته البدائية يعرف حقا كيف يكون بدائيا، ولكنه يجنح على الفور ـ ودائما بدرجات متفاوتة ـ إلى نوع من الرهف ـ أو الرغد العقلى intellectual sophistication، فى القصيدة نفسها "بورتريه للأرض":

"أنا أستجمع نفسى من كتب الجغرافيا

كان هواؤك رخوا

وأصابعك الهشة

مثل أصابع أمى

تفرك بعض الريح

تقدمها لطيور الوحشة" (ص ٤٣)

أو عندما يقول، فى قصيدة "الحفل" ولعلها من أجمل شعر هذا الكتاب، حتى لو كان فيها ما يسىء إلى جمال مفترض منقى من السوءات:

"ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين فى الليل

نملأ كل الشقوق بآهاتنا

ونحاول أن نضع اللغة العاطفية

جنب الجدار

ونكشف سوأتها

ونبول

فنحن معا سنكون أوركسترا الوجد"( ص ٧١)

إلى آخر هذه القصيدة التى تحاول بالفعل أن تضع اللغة العاطفية جنب الجدار وأن تحل محلها لغة تجمع بين الذهنية والحرارة، بين عقل يفكر حقا وبين صور وتأملات شعرية حقا.

"ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه، أن يرث الحزن، وأن يبيت فى الحانات، يسكب العالم من كوب إلى فراغه الموحش" (ص ص ١٣٧و ١٣٨) وإذا كنت قد انتزعت هذه الفكرة الجميلة من سياقها الذى لا انفصام لها عنه، فإنما بمفهوم المخالفة، أريد أن أشير إلى إيمان الشاعر بأن طيف الشاعر البوهيمى الملهم ــ البدائى ــ قد توارى ليحل مكانه الشاعر المتأمل الذى يعرف كيف يفكر، أى الذى يعرف كيف يستحيل جوهر الفكر بين يديه إلى جوهر الشعر، لا بفعل حجر الفلاسفة فقط بل ربما بفعل حجر الحنين، إذ أن الشاعر لا يهجر شاطىء الوحشة، بالعكس، ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين بل هو يطمح لو تغنى "لو أصبحت وحيدا" ( ص ١١٦) فهو لايشكو الوحدة ــ

شأن الرمانسيين أو أشباههم، لا يشقى بها ، ولايريد أن يفر منها ، بل هو يلوذ بها، ويتغنى ـ أو يتمنى ـ أن يصبح وحيدا.

فهذه قوة تمنحها إياه مقدرته على إعمال جوهر الفكر الشعرى.

***

إن الحافة الأغنى دلالة، والأبلغ توترا عند عبد المنعم رمضان فى كتابه "قبل الماء فوق الحافة" هى فى يقينى تلك التى تقع بين الميتافيزيقى . وبين الجسمانى العضوى (الفيزيقى) البحت، تحد هذين الإقليمين من "أقاليم السماء" والأرض، وتربط بينهما فى آن.

نحن هنا نشارف وجود تلك القوة المطلقة المفارقة فى الوقت نفسه الذى نذوق فيه طعم التراب الأرضى اليومى.

وفى سياق مواز سوف نجد التماس ـ والتناقض ـ بين الوجدانية (سواء كانت توحد الرجل والمرأة، أو توحد الكون) فى مواجهة التشظى والتشعث.

بل إن الأنوثة ـ كما سوف ترى بعد قليل ـ هى أيضا تجسيد للمطلق كما هو الشأن دائما عند الصوفية.

والقصيدة الكثيفة متعددة المستويات التى تحمل هذه الدلالات . بقوة، هى "أنت الوشم الباقى" والشعر هنا ثر

وتراكمى ولكن لا مفر من اقتطاع:

"فالتحمت..

واتكأ عليها كوع الله

وأحدث ثقبا

يكفى أن يدخله الرجل

فتحمل عنه الوحدانية

كل شظايا الكون(ص ٢١)

إن النسق هنا هو ما وراءالطبيعى ولكن الفعل الشبقى الفيزيقى البحت هو فعل ميتافيزيقى أيضا. الوحدانية فيه كفيلة بأن تعيد النسق المطلق إلى "شظايا الكون".

وهى رؤية تتكرر فى القصيدة نفسها بعد قليل، إذ نجد الوضع الشبقى الصريح يصل إلى ذروة الأشواق جميعا فى ناموس الكون:

"أغطس رأسك فى تجويف النبع

وإن أبطأت قليلا

فاستيقاظك

يسعى خلف عسيلتها

وإذا ما بلغ الذروة

يسند كفا فوق الحوض

وكفا تحت الإبط

يعلق ساقا فوق الكتف اليمنى

ساقا فوق الأخرى

ينتزع الأشواق جميعا

كيما تصعد فى ناموس الكون" ( ص ٢٦)

وفى وجه آخر تماما سوف نجد ما يشبه عدمية معينة فى إدانة أصل الوجود، ومن ثم رفض الوجود نفسه، فى "نشيد السلالة" ( ص ٦٠ وما بعدها) إنه آدم الساقط من الجنة، آدم العجوز، الطبيب، الهستيرى، الشاب، القاتل ــ كل أوجه الوجود إذن تقريبا ــ وسلالته لانهاية لها من أول أدونيس إلى هتلر إلى بن غوريون فى سلسلة طويلة من الشعراء والطغاة والأنبياء والقتلة والمصلوبين، وهو يدعونا إلى رفضه: "اكنسوا جوفه بالريح.. اغمسوه فى البحيرة.. ثم اهربوا من ظلام إلى ظلام"

فهمت من هذا الشعر أننا هنا بإزاء الموقف العدمى الميتافيزيقى العتيد فى رفض آدم، والفرار منه ــ هوأول الوجود ــ من ظلام إلى ظلام..

لكن الشاعر لا يترك هذا الموقف فى هالة من الشعرية الخالصة وفق المفهومات الرومانسية ــ أو حتى الفلسفية ــ النقية . بل هو ، كدأبه، يمزج بينه وبين الأرضى، اليومى،

الفيزيقى بل الفيتيشى البحت:

" ولا تذكّروه بحواء

حتى تعود من البوتيك

ومعها السوتيان والكيلوت

معها المانجو"

ولكن الشاعر ـ أو الشعر ـ يعود إلى موقف التوحد والتفرق الأثير لديه فى قصيدة "الرسولة" : "ونأكل نحن بذور الحلم فنشبع ، نأكل نحن القمر الصاهل فى الحقوين، نلف على الأعضاء الخرقة تشعلها الأعضاء فنخرج نحو النار، ونشهد أنا كنا اثنين، وصرنا خيطا لايتفرق فى خيطين، ونشهد أن الله تجلى فينا، فانفرطت أشجار العاشق والمعشوق، الخالق والمخلوق، وباحت كل الناس لكل الناس"(ص ص ١٢٧ ــ ١٢٨ وما بعدها) فنحن هنا بإزاء موقف أشبه بموقف الحلولى العتيد، مصورا فى صياغة فيها عراقة الفكرة وبكارة التمثيل معا، فيها نفخة تراثية ولكن فى تشكيل حداثي واضح.

المزج من ناحية أخرى بين الفعل الميتافيزيقى والفعل الشبقى الفيزيقى واضح فى "فتاء ما، حنين ما".

"وانفجرت كرة الكون

تجرى أمام الجميع

وتلمس من كل بنت

حراً

عارفا نفسه

وكأن عناقيد بعض الذكور

هى النور» ( ص٧٧)

تلك مواقف ميتافيزيقية تنبع فى تقديرى عن حس دينى عميق ـ لاعلاقة بين الحس وبين العقائد) وكأننى أتلمس موقفا ضد استخدام الدين لأغراض عملية وبراجمانية ودنيوية بحتة (وبالتالى بمفهوم المخالفة، فهو يسمو بهذا الحس الدينى إلى مساءلات أعمق وأقرب إلى المطلق):

أنظر مثلا ص ٢١:

"وكأن الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعا

تحت رؤوس الناس

جليسا للأطفال

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغة»

ومع ذلك فإن هناك تراوحا ـ أو تناوبا ـ متصلا بين هذه المواقف أو على الأصح بين هذين الموقفين: الموقف الحلولى، وموقف أن يربأ بالحس الدينى أن يمتهن فى أمور دنيوية، من

ناحية وبين الموقف العدمى الذى نلحظ ظلاله تلاحق الشاعر ـ أو الشعر:

"عند اطمئنانى
أضع الماء فى الإبريق، والإبريق على النار
وأنتظر كى أملأ الكوب الفارغ
فى الأوقات الأخرى
لاأجد الماء
لا تطيعنى النار
لا يتبقى إلاالكوب الفارغ" ( ص ٣٨)

لا يتبقى ـ فى الأوقات الأخرى ـ إلاالحس بالفراغ، بالعدمية، ولكن بالمرارة أيضا لا بالقبول: "إذا لم تستيقظ أبدا لم تفقد شيئا أبدا"(ص ٣٩)

وهو موقف مرير يمتد من الميتافيزيقى إلى الفيزيقى، ويعود من هذا إلى ذلك:

"بينا أضع كل عصارتى
فى التويج الهائج
تضع الأرض
كل حصاها
فى قلبى" ( ص ٣٨)

هذا التردد بين الإقليمين ـ بين الفلكين من المواقف والسياقات ـ هو الذى يعود بنا إلى مثل قوله: "مثل الورق الأبيض حين يصير قصائد

أحمل فيها الروح القدس" (ص ١٢٣)

فهذا شاعر ـ أو شعر ـ له إيمانه المكنون العميق:

"أن الله لا يسكن فى الظلمة" (ص ١٣٩)

وإن كنا نعود ـ فى حركة البندول التى أصبحنا الآن نتوقعها ـ إلى توكيد مناقض:

"جسدى حدودى" يكررها مرتين.

لقد صور للبعض أن فى شعر عبد المنعم رمضان ما أسماه أحد المراقبين تطاولا على الذات الإلهية.

ليست لفظة الجلالة فى هذا الشعر مفهوما دينيا. فهى لا تأتى فى سياق عقيدى دينى على الإطلاق، بل هى استعارة شعرية لذات تمثل ما وراء الطبيعة، كما كان الفلاسفة القدامى يقولون، أى تمثل قوى المطلق الميتافيزيقية موضوعة فى مجاز شعرى لا يصح أن يؤخذ إلا فى داخل السياق الشعرى المجازى البحت. حاولت أن أحصى المواضع التى جاءت فيها لفظة الله إحصاء سريعا وغير شامل، فوجدت مصداقا لهذا التصور:

"مهـا لا تدرى كيف تروض حاجتـها لله. فتصـعد كل ظلام فوق غرائزها" ( ص ١٥ )

"العضو الناشز تحت فضاء البطن جميل
هذا ما سوّاه الأب الله" ( ص ٢٤ )

"يمتلك غرابة أن يتدخل فى ملكوت الله" ( ص ٢٥ )

"هذا هو الخطأ البشرى، أن تلتفَّ نظرة واحــدة فى قبضتين، وتسرقها يد الله".(ص ٤٦)

"خرج جميع المتسابقين
يشهدون كيف يرعى الله النجوم"(ص ٤٧)

"حينئذ سوف ترتعشين
وتبتهجين
وتنالين رائحة الرب"( ص ٧١)

"دم من سرير الفضاء
ينز
وتهبط منه الأساور...
تهبط رائحة الله" ( ص ٨٥)

"ماذا لو صارحت الله
بأن الوردة ليست تصلح لى" ( ص ١٠١)

"أمسك فزعا من وطن مغلوب ...

الناس هنا يقصون الله

عن الحجرات الدافئة المسكونة" ( ص ١١٧)

"ما يبغضه الله وما يعشقه الشيطان

مومسة..

تراب آكلٌ للروح" ( ص ١٤١)

وقصيدة "زعم" أو "زعم" كلها. ( ص ١١٩)

ومع ذلك فى النهاية فإن الشاعر على يقين "بأن الله لا يسكن فى الظلمة ( ص١٣٩) وبأن أقاليم السماء تخاصم من يهجرها " ( ص ٦٤)

فهذا شاعر واقف على حافة الميتافيزيقا المعاصرة، ولكن الفيزيقا قائمة وماثلة (متمثلة فى اليومى الأرضى المشارف أحيانا على ما يتصور أنه بذاءة)

***

أما الحافة الأخرى – بعد ذلك – فهى الشهيرة المستطيرة، بين ما هو شعرى وما هو "لا شعورى" فى عرف نقد أتصور أن الزمن قد عفا عليه الآن، وأن كل شىء وأى شىء – أى موقف وأى لفظ – يمكن أن يكون شعريا إذا ما اندرج فى سياق شعرى، كما أن كل الناس هم شعراء بالقوة، بالإمكان ، إن لم يكن بالفعل، كما قال السيرياليون.

أما الشعرى ـ المكرس من حيث العرف المتواضع عليه من قديم ـ فهو الذى يكون جسم الكتاب الأساسى، صياغة وصورا على السواء.

وأما "اللاشعرى" فى ذلك العرف القديم فهو الذى يكوّن جدة الكتاب وطزاجته، براءته. ومغامرته، وهو اقتحام للمكرس يعدله ويغير من طبيعته بالضرورة، تغييرا كيفيا أو نوعيا، عندئذ تشع حول المألوف "الشعرى" هالة لا شعرية هى التى تكسب النص كله شعرية مجاورة.

سأكتفى بأن أشير إلى ما كان يعتبر قديما غير شعرى بجبلته وطبيعة خلقته:

"فى الليل يخف ويخلع طاقيته.يخلع فانلته القطن، ويخلع شبشبه المتهرىء عند الحافة . يمسك كف البسطامى ويخرجه يحتال على الحلاج بقسط من أحلام، يذكر فاصلة تترجرج بين الله وأبناءالطرقات "إلى آخر نص العارف بالله"(ص ٦)

أو فى نص "كبير الياوران": ويبص على زوجته فى المرآة ويوقن أن الكومبيليزون الفاخ يعنى شيئا، أن أصابعها ستفك البوكل وتدعك فى شفتيها قلم الروج، وأن فضاء للأدوات الأخرى سوف يحيط بكل العالم" ( ص ١٢)

وكأنما هذا التزاوج ـ التمازج بين الشعرى واللاشعرى حسب المفهوم القديم يقتضى تمازجا أو تزاوجا مماثلا بين الفصيح والعامى.

"فيما تجيئين

أكشط الريح والعصافير والورد والنجوم

إلخ إلخ" ( ص ٣٥)

فكما أن السخرية من المكرور (الريح والعصافير والورود والنجوم شفرات ممسوحة عارية من الدلالة لفرط ابتذالها) تنقذه من كونه مكرورا ، وفى السياق نفسه فإن "إلخ الخ" اللاشعرية قد أصبحت فى هذا التشكيل شعرية بالفعل إذ أنها على أقل القليل فتحت آفاق المتخيل غير المحدود وغير المتحدد.

***

أما الحافة الأخيرة التى أتناولها هنا فلعلها أيضا قد عرفت وخبرت منذ ظهور حركة الستينيات فى القصة أو فى الشعر على السواء. وقبل ذلك فى شعر جماعة أبوللو والرومانسيين ـ وأشباههم ـ وأعنى بها الحافة بين الحسى والمجرد بين الجسم والمعنوى بين التجريد والتجسيد.

إن إضفاء الصفات الكونكريتية المتعينة المحددة على

معنويات ومجردات أصبح الآن تقنية مألوفة ـ بل أوغل فيها بعض الحداثيين" إيغالا مصنوعا متدبرا يصل أحيانا إلى حد الافتعال والتكلف والقصدية المعطبة ، ولكن عبد المنعم رمضان يأخذها فى مشيته ، كما قال ، فتقع عفوية وضرورية وملهمة فى أكثر الأحيان، لا تحس معها بنفرة من التصنع ولا بنشاز فى انسيال النغمة وإن كثيفة متعددة المقامات.

وإليك أمثلة ـ منتزعة مرة أخرى من سياقها ولكن بقصد التمثيل والإيضاح:

"وأملأ جوفى بسيول ناتئة" ( ص ١٠)

"وبيتنا الآن عشر بلاطات
وشىء غامض" ( ص ٣٤)

"فقذفتها
بكل حجارة الحنين التى أملك" ( ص ٣٦)

"إنه سروال الزمن
ذلك الذى ألبسه" (ص ٣٧)

"التمر وعصيدة الحلم" ( ص ١١٣)

"ويأتيهن الشوق من الطلح المنضود" ( ص ١٢٩)

"وللكلمات فضاء فيه عصافير ويمام وثريات لا تنحد" ( ص ١٣٠)

"تغمرني بسقوف من الحلم والكعك والشيكولاته" ( ص ١٣٥)

والأمثلة بعد ذلك كثر، لا تكاد تنحد

***

كلمة موجزة عن لغة هذا الشعر - وللمرة الألف أسأل هل ثم فصل ممكن بين اللغة والرؤية؟ وللمرة الألف أجيب: لا ، لا يمكن!

عبد المنعم رمضان - شأنه شأن معظم الشعراء السبعينيين - يعرف ويحس لغته وتراثها. وهي ليست معرفة معجمية فقط. بل هي معرفة التفاعل والتورط.

وفي هذا الكتاب أصداء من لغة القرآن الكريم، أنظر مثلا صفحات ١٢٩ و ١٣٠:

"واتخذي من كلمات الله غطاء مثل البحر إذا ما نفد البحر فليست تنفد فاتخذت"

"يأتيهن النبق من السدر المخضود.. أفرد جسمي فوق فراشي من عهم منفوش"

وفيه أيضا أصداءقوية من "نشيد الأنشاد" (من لم يقبلت من أسر أو من غواية نشيد الأنشاد؟) امرأة جميلة تجمع حول أصابعها الفهم وسوء الفهم" ( ص ١١٢) فهي أكثر إذن،

وأقوى، مـن جيش بألوية". كـان اسم ثديك ارتعاشـة اليـمام" (ص ١١٠) هنا ائتلاف مع النشيد ولكنه اختلاف معه. أساسا، بخلاف استلهامات أو استنساخات شعراء آخرين، حالهم مشهور.

وفى قصيدة "ثلاثية العاشق" أجواء من شعر قدامى المصريين ومن شعر "نشيد الأنشاد" (المستلهم بدوره من ذلك الشعر القديم) وهى أجواء إذا كان الشاعر قد تنفس هواءها المنعش فإنه ، فيها ، قد صنع شعره الخاص.

وهناك كذلك ظلال بعيدة ولكن ماثلة للغة النفرى والصوفيين العرب العظام

"أوقف على الماء
أوقف عليها دهشة الحناء
أوقف عليها الكحل
وافتح لها الفضاء
لكى يصير غيمة
تمطر
حيث أنتظر" ( ص ١٠٨)

على أن أهم ما يميز لغة عبد المنعم رمضان ــ وفى الآن نفسه وبلا انفصال يميز رؤيته وطاقته الفكرية والشعورية ــ

هو ما قد أعينه بتتابع الحركة الدرامية والسردية فى الشعر. والكتاب يفيض بذلك بل يمتاز به. ليس فى قصائد النثر المطولة فحسب وهى ساحة السرد الدرامى المفضلة ــ بل فى تضاعيف الشعر كله. ومن هنا تأتى مفصلات السردية اللغوية: حروف الشرط والتتابع والوقف والفصل وحيل الحكايات والتشويق وانفتاح النص على احتمالات متعددة، وغيرها من خصائص السرد. فعبد المنعم رمضان فضلا عن أنه شاعر ممتاز حكاء ممتاز. ولذلك فإن نثريات عبد المنعم رمضان أوقع شاعرية من بعض قصائده الموزونة. إيقاعها الحر يكسبها موسيقية أكثر تنوعا وغنى من موسيقية الأوزان وإن كان الشاعر يجهد ــ أو يلهم ــ فى أن يكسر رتابة الوزن الأليف بتقنيات التقطيع والتوزيع.

ثم إن لغة عبد المنعم رمضان على ما فيها من سمات الشعر السبعينى قد تخطت أو تعدت نوعا من النقاء المعملى فى شعر السبعينيات إلى التواشج مع مغامرات التسعينيين اللغوية بما فى ذلك من إدماج لا تورع فيه ــ على الإطلاق ــ للمفردات العامية ومفردات البذاءة التى نفضت عنها حُرمية البذاءة. ومثل تلك المفردات عامية ومعربة ومحرمة تكاد يضيق بها الحصر ــ وإن كانت مضفورة فى الغالب الأعم ضفرا

محكما بنسيج العمل كله، فصحاه ومستولداته سواء.
وأسوق هنا سلسلة من خرز هذه المفردات ـ أو دررها ـ مسلوتة من سمطها . طبعا . ولكن لمجرد الاستشهاد: كرمشة، الكيلوت والكمبليزون والسوتيان(مفردات الفيتشية) الأورجازم، الأسانسيرات، جزمته اللامعة، الشيزلونج، الفيونكات، وهج الوابور، السيمافور أنخ، الاسكتشات، الدرابزين، الجرامافون، وهكذا وهكذا، "لأن مفازة كبرى هي المعجم"( ص ١٣٩) ولأن هناك هما باللغة ـ كما هو بديهي وضروري في كل فن قولي (نحن نميل إلى أن ننسى ذلك أحيانا):

"كانت كل طيور اللغة

تنام على أعضاء الناس"( ص ٢٧)

هناك قلائل لم أسترح إليها، منها مثلا: "أناشيد خرافية" فلا دلالة حقا للوصف "خرافية" هي كلمة شائعة ممسوحة، تشبه "هايلة"، و"عادي" و"ماشي".. إلى آخره.

في هذا الكتاب قصائد هي فرائد، منها "الإسكندرية" (ص ٨٦) التي أجدها تجمع بين كل ما أراه قيما كبيرة عند الشاعر، ذكاء الرصد وسريان عاطفة مضمرة ، دراما السرد الشعري ووضوح موقف فكري معين، وموسيقية غير مقحمة.

ومنها " أنت الوشم الباقي" التي تلخص وتقطر موقف

الشاعر أو رؤيته أو حسه بإزاء مشكلة تمضه وتعنّيه: مشكلة المرأة والرجل والشبقية وميتافيزيقا الجسد.

ومنها "بورتريه لأدونيس" هى على الأرجح ترنيمة للأب أدونيس.

***

سوف أخلص من ذلك إلى محاولة أستشف فيها بعض سمات هذا الكتاب، وأتلمس تأويلا لبعض شفراته.

الخصيصة الأولى لهذا الكتاب أنه نص واحد أو يسعى لأن يكون موحدا، وليس مجرد لمّ شتات من أشعار. ومن أول الكتاب إلى آخره ثم تيمات (أو محاور) رئيسية تخامر النص كله وتسرى فيه، كما سوف نرى بعد قليل.

والسمة الثانية الواضحة أن هذا النص قد نزع حرمة الطابو عن المحاشم والمحارم والفيتشيات وأفعال الجنس، وهذه أيضا تسرى فى النص كله مما يكاد يعيّى الحصر:

"يصلح أن يلتصق بأعشاب الإبطين، وأعشاب صالحة أخرى، دم لايتنزل من أعماق الفرج" (ص٧) كيف يكون لعابك غير لعاب العضو" (ص ١٠) فهو أيضا مثل "صديقة جنرالات الحرب الأولى والثانية وجنرالات حروب أخرى" التى "تكشف عن ثدييها وذراعيها وركبيها وبقية ما يتغطى منها" (ص ص ١٢ و ١٣)

أو :

"لما حن كثيرا

ألقى عنه غطاء الحلم

وأوسع ما بين الشدقين

وبلل كل حوائطه

بعصير ينزف من آنية الروح

لكى يمتلىء بإحليل

إحليل .

إحـــ .. ( ص ٢٥ )

أو :

"السائل المنوى الأصابع الإبط اللسان القضيب

الرعايا الأسرى الرعايا

ها ها ها .

هى هى هى

تقريبا نحن عبدالمنعم رمضان الآب والابن والروح القدس"

(ص ٥٩)

مما يذكرنى بثورة الغاضبين والساخطين فى أربعينيات القرن العشرين أو بقصيدة عواء Howel الشهيرة لـ "آلين جينسبرج" التى حظرتها سلطات سان فرانسيسكو بحجة

أنها "فاحشة وبذيئة" لكن قاضيا مستنيرا ـ هو كلايتون هورن ـ قضى بأن : "أيمكن أن توجد أية حرية للتعبير أو للصحافة إذا كان كل امرىءمجبرا على أن يلجأ إلى الكلمات الخفيفة الباهتة التى لا طعم لها؟ innocuous vapid euphemisms، إن الكاتب يتبغى أن يكون حقيقيا فى تناول موضوعه، وأن يتاح له أن يعبر عن أفكاره وآرائه بكلماته هو ".

كان ذلك منذ أكثر من نصف قرن..

ثمّ سمة ثالثة ـ وهى سمة غالبة فى معظم الشعر المصرى الحداثى ـ هى ما أسميته بـ "السيريالية الجديدة" وأعنى على الأخص ذلك الجانب الذى يرى قصورا أو قلاعا فى السحاب ، كما قال رامبو من زمان. وهى ليست سيريالية ساكنة أو مستنسخة، يعنى ليست فقط صورا تشكيلية ستاتيكية (إن صح الوصف فمن اللوحات ما هو غير استاتيكى بالمرة) ولكنها ديناميــة ومتخلقة من "فوق الواقع المصرى بنكهته الخاصة: ويشهد رهطا من أعضاء الخلق جميعا، تخرج من ساقيه ومن كفيه.. والبهو يجيش بأجساد تتشكل من أعضاء الخلق"( ص ٦) أو "كأن القمر تلك الزينة الإضافية قد هرب بعد ما تكسر زجاجه الخلفى" ( ص ٦٥) أو :

"يكنز أحزانه فى كيس التبغ

ويمشى على آخر قدمين لديه
ويمد ذراعين استعارهما
من بائع أعضاء يقيم فى حانة" ( ص ٤١)

وقد تجنح بعض هذه الصور إلى ما أستشف فيه غرائبية لعلها مصنوعة صنعا، من نحو "أعطس فى كمى كالحيوان البرى" ( ص ٤٥) وإن كان ذلك نزرا يسيرا.

من خصائص هذا الشعر أن الشاعر قد خط فيه(ومعه وبه) رسوما كأنما الشعر لا يكتمل حقا إلا بها، فى الرسم الأول تخطيط لما يشبه ظهرا مكينا يوحى برسوم المصريين القدامى، أو رسوم الهنود، ظهر من الخلف كأنه حصن وذراعان كأنهما عمودان، على ردفين رقيقين ناحلين لايكادان يقومان بعبءالجسم الحصين، ورسم آخر ـ كأنه من رسوم أطفال ناضجين وواعين جدا ـ خمس عشرة مرة لقامة أنثوية مجردة تماما إلا من كرتى النهدين، ينبوعى الحياة والخصوبة، لماذا هذه الرسوم التى لا تكاد تزيد على خطوط عارية مجردة فى غاية من الاقتصاد والخلوص من كل حشو؟ أفى ذلك نوع من التراسل مع صحو لغة الشعر وخلوها تماما من أى فضول ومن أية ثرثرة؟ أم ذلك لأن الشعر الحداثي ـ كالرسم ـ إنما يرى، ولا يسمع، ولأن وقعه وإيقاعه كلاهما بصرى وعقلى، فضلا عن

أنه حسي، وليس خطابيا ولا محفليا ولا مجلجل الترنان؟

قال لي الشاعر إن الرسوم هي خمسة عشر تنويعا لكلمة "مها" مخطوطة ومرسومة معا.

وأخيرا فإن من سمات هذا النص قدرته على احتمال الإمكانات التبادلية ، أي تخليه عن تقريرية جازمة نهائية أو قطعية حاسمة، مما يجعله نصا مفتوحا على احتمالات أو توافقات أو تبادلات عدة، أي نصا نفض يديه عن الرؤية النبوية وعن البوح السنتمنتالي كليهما، نصا قائما على الشك لا على اليقين، وعلى السؤال لا الإجابة، وهي خصيصة تنتمي إليها سائر الأشعار والنصوص الحداثية بطبيعة الحال، لكنها هنا تسهم في إثراء الحركة الدرامية السردية التي أسلفت الإشارة إليها.

انظر في ذلك، مثلا: "لكي تؤمنا الطيور أو نؤمها، أو ربما معا نصطف دونما شوق إلى منزلة، ودون مهنة، سوى أن نستريب في أرواحنا"(ص ١٣٧)

***

أحاول بسرعة أن أشير إلى احتمال تأويل معين لشفرات مثل "الإبط" وهي "المفردة ــ المعنى" التي تتردد كثيرا في كتاب عبدالمنعم رمضان. هي والعانة والرحم إلى آخر ذلك، بل هي

موجودة فى كتابه الأول "الحلم ظل الوقت/ الحلم ظل المسافة" (مطبوعات أصوات القاهرة بدون تأريخ) أى منذ السبعينيات.

ففى الديوان الأول:

"وأجر غرفة الأرحام

للأشجار .

والجوعى

وأبناء السبيل" ( ص ٦٥)

أو :

-"الفخذان فى الهلال الآسر

ينشدان التجوال" ( ص ٧٩)

أما فى هذا الديوان فسوف نجد على الترتيب:

"ريح تحت الإبط" ( ص ٧)

"وأنا رجل

كنت صنعتك من خمسة أضلاع

ثم اساقط عنها العرق

ورائحة الإبطين" (ص ٢١)

" كان الفرج ينام وحيدا إن أدركه النوم وحيدا

أو يتغطى بالأحلام إذا ما حن (ص ٢٥)

"والوقت ليس سيالا يشبه الماء

هو أبخرة حارة تحت الإبط" (ص ٤١)

"هذا الجسد الغامض ...

يبحث عن رائحة تجهش فوق ذراع الماضى

تحت الإبط

وتحت زهور العانة" (ص ١١٦)

"إنها آلة الحرب .. أحضنها تحت إبطى..." (ص ١٣٥)

فلعل هذه المفردات عنده هى خصوصية حميمة مطوية على نفسها، حرارتها خفية غير مجهور بها وانطواؤها على سرها هى ما يشير إليه النص كله دون أن يسفر عنه. مهما قطعت صراحته ـ أو بذاءته بالمعنى التقليدى ـ شوطا لا بأس به.

الإبط والعانة والرحم إلى آخره هى واقع الخفاء والحميمية فى هذا الشعر، أى أن لهذا الشعر جانبا سريا لا يفصح عن ذاته بل يومىء إليها.

أما "الماء" فهل هو الشفرة الفرويدية فقط: شفرة الولادة والشبقية "قبل الماء" المعنون بها الكتاب، أتعنى أن الشعر مازال جنينيا، لم يتخلق فى ازدهار اكتماله بعد؟ أم تعنى قبل الغوص فى شبقية أعتى وأفدح؟

هل تدعم الشواهد التالية هذا المنحى من التأويل:

"هل أخون رغبة الجلوس جانبك

الماء ــ مرة واحدة ــ سيصير كالأفراس (ص ١٠٩)

"وأنا وحدى الذى أمشى على ظلى، أشد الماء من خلجانه"

حتى إذا أقبل نحوى، لم يكن ماء، ولم يبق على أعضائه غير البلل " ( ص١٣٢)

"ويختفى فى قلبها صنبور ماء" (ص ١٣٦)

أم أن للماءتأويلا آخر هو فى ظنى الأقرب والأوثق، الماءهنا هو يم السؤال الكونى، أو بحر الخبرة الميتافيزيقية الملتطمة. هذه لم يلق الشاعر بنفسه فى خضمها بعد تماما.

وأخيرا فلعل الغبار هو كل ما شاب الوضوح والنقاء ــ ذلك تأويل سهل وقريب ولعله صحيح أيضا. فالغبار لا يأتى إلا عندما تغيم أو تشاب الروح، أو نقاوة الوقت.

"أشجار الجنس

بغير طيور تمسح عنها

بعض غبار الوقت" (ص ٢٩)

"وكيف لك العشرات من الأسرار تصير غبارا مكشوفا" (ص ١٠)

"ربما كان نومى الخفيف غبار اليقظة" (ص ٣٣)

لم يبق لديه

سوى أن ينظر عبر غبار الروح " ( ص ١١٥)

ومن ثم دلالة الغبار هامة، أتصورها دلالة على الشك والاسترابة والمساءلة والغموض . وهي كلها دعائم أساسية لهذا الشعر، في تقديري.

أستخلص إذن التيمات الرئيسية في هذا الكتاب:

أولا : ــ الشطح الشبقي والنشوة(التي تكاد تكون صوفية من فرط حدتها) بالحسية والعضوية. هذا نص مسكون بالانجذاب إلى الأنوثة من أوله إلى آخره، حرفيا.

"ذكر حاف يومئ

أن كوني من شئت

كيف أظنك قادمة من تيه

كيف أسمي هيأتك البرية

أنت امرأة" (ص ٢٠)

فهذه هي الأنوثة في المطلق، أو هي مطلق المرأة في كل تجل من تجليات لا نهاية لها.

"وسنعرف بالتأكيد ، أن المرأة هي الكائن الأمثل لشمول طرفي الجنس البشري وأنها تحتوي الرجل ، مرة في بطنها، ومرة في فرجها، ومرات في الخيال". (ص ٢٨)

فما دلالة هذه المعرفة ــ المؤكدة ــ هل هي نفي للذكورة

وعودة إلى سيادة الأمومية(الماترياركية) الكاملة؟ إنه يستطرد هنا. إذ يسأل عن المرأة:

وتصبح حينئذ مرآة

لو نكسرها

نسقط فوق شظاياها

ونصير شظايا" (ص ٢٩)

وكأنما لا اكتمال للرجل ولا يمكن أن ينجو من التشظى ــ والدمار ــ إلا باكتمال المرأة. بل إن المرأة ليست فقط هى شمول الكون كاملا بل هى أشمل وأكبر:

"ثم تبوح بسر:

إن العالم أضيق من أعضائى"

ولكننا فى غمار هذا الشطح الشبقى الذى يكاد أن يكون كونيا، لا ننسى أن :

"صحو الدم هو صحو الحيوانات". (ص ١١)

"النساء الخبيثات

يعرفن أنى أقبل شعرك كى يتفكك

أنى أقبل جسمك كيف يتفكك

أنى سأجمع هذى الشظايا

أنى سأجمع هذى الشظايا

وألحمها

بسوائل نازلة من ثقوبى

تلك التى تتوزع فى الفم

ترسب فى منتهى البطن

تخرج عند التقاء الغرمين» ( ص ٧٠و ٧١)

"فأقدام المرأة لم تخلق للمشى .. وإنما لرفع السماء؛ كأعمدة" (وهى هنا صورة معكوسة للإلهة القديمة نوت ــ إلهة السماء التى يرفعها جب إله الأرض وشو إله الأجواء)

"وعنق المرأة جسر موشى بالعرق والخمول. نعبره ونترك فوقه قلوبنا حتى نستطيع قتال الفراشات حد الاستماتة. والدخول إلى قيعان مسكنها المظلم. وصوت المرأة هو المصباح الوحيد. الغامض والمبحوح الذى يدل على الطريق عبر هذا الظلام. أما الثديان فأحبولتان تعلق فى طرفيهما الكون كله وإذا تهدلا أصبح الكون خرقة" ( ص١٠١)

ولعل ذلك هو سر التخطيطات الخمسة عشرة للمرأة ذات الثديين التى يرسمها الشاعر بالخط والرسم لا بالكلمات ، "مها " المخطوطة خمس عشرة مرة.

ثانيا ــ مغازلة الميتافيزيقا من غير اختراق فيافيها اختراقا حقيقيا.

وهو ما تبدى لنا بوضوح فيما أسلفت من القول وما أوردت من استشهادات . ويكفى هنا أن أورد نص قصيدة "زعم" كاملة:

"من قال الله أتى من ضلفة نافذتى
من قال الله أطلَّ علىَّ
وأعطى الناس القصصَ
الغامضة
ووهج الأحلام
وأوشك أن يعطيهم شيئا آخر
غير المنِّ
وغير السلوى
من قال بأن الله تفضل بالبركات
على الناس
وبالفيض على قلبى
فانشق إلى نصفين
وصارت نارمان الثمرة " (ص ١١٩)

فهو هنا يناوش الأسئلة الميتافيزيقية، دون أن يدخل إلى أغوارها حقا، بل هو هنا يتساءل — فقط — ويكتفى من فيض الله بثمرة نارمان، فى الوقت الذى رأينا فيه أن الكون كله

أصغر من المرأة، وأن المرأة هى المطلق الحق.

ثالثا ــ تمجيد الخبرة الفردية، وإسقاط التجريد الجمعى:

"فكيف تكون نساء
جمع امرأة تعشق" (ص ٢٣)

أو :

"الواحدة تتيح مسافة ظن يسبح فيها الواحد
كيف إذن تجترىء
على ما يجعل كل امرأة
ليست تشبه كل امرأة (ص ٢٥)

رابعا ــ إدانة القمع السلطوى والبوليسى. ويكفى فى ذلك أن نقرأ قصائد "متولى الحسبة" و "كبير الياوران" و "الوالدة الباشا". هذا نص مسكون أيضا بالانجذاب إلى مساءلة ــ بل مناقضة ــ الأوضاع المكرسة سواء كانت أوضاعا مجتمعية، أو أوضاعا تندرج فى نظام للقيم.

".. جنديان يسألانه: وهل رأيت امرأة وردية، تنام تحت أى رجل، وتنشر الزهرى والعطلة والنسيان، تنشر النوم على هاوية، أصابت العمدة والمأمور والمناوبين". (ص ٩)

".. والشرطى الحائز على القبعة والسوط، لا ينظر حتى فوق جفنيه . ينظر إلى الأرض لأنه يعمل على إخضاعها، كذا

الشاعر الحائز على نفسه. ينظر إلى الأرض فهو يعمل فى تحريرها من الخضوع.."( ص ٤٥)

خامسا ــ فى النص كذلك إدانة للبداوة. واقتحام الأعراب لحياتنا الحضرية

".. والعرب قبائل متفرقة تنهب النخل فى اتجاه السماء" (ص ٤٥)

أو :

".. فيصير البدو جماعة تحصد الروح" (ص ٤٦)

أو:

"حبيبتى كلها

التى أجبرتنى أن أنزف دمعة

فوق عين الأعراب" ( ص ٥٨)

وفى الإسكندرية:

"حين أتاها البدو طالبيها

توجعت

وأصبحت مدينة متسخة" (ص ٩٧)

سادسا ــ فى النص مناوشة متصلة الأوصال للرموز الثقافية العالية(على غرار مغازلة الميتافيزيقا) وهى رموز تظهر من الصفحة الأولى تقريبا( الصفحة الثانية تحديدا!)

من ماركس إلى نيتشة إلى داروين وتروتسكى وفرويد وجيمس جويس (مرورا بأحمد طه) وتأتى فى "نشيد السلالة" تترى دون هوادة. وتطل علينا من طوايا الشعر طول الوقت.

سابعا ـ ولعل الولع بالحياة ـ فى حركة متراوحة مع مساءلة العدم ـ من سمات الرؤية ـ أو المواقف ـ الشعرية والفكرية الأساسية فى النص.

أما تقنية الشاعر وعقيدته فى الكتابة فهو الذى يفصح لنا عنها . أو لعله يسر إلينا بها :

"إنه يعمل فى مجال الأصوات. يضخ الحروف لتستوى على السندان. وإذا برز ذيل الحرف لم يقصه. ربما أماله أو رفعه حسبما شاء أن يرى.. قد يهتز اذا لمعت إليةٌ أو حبةُ عرق. يذكر أسلافه الذين حاولوا ويركلهم لأنهم جبناء.." وعنده الحروف الفاتحة . والحروف الغامضة.. يمطها ربما تصبح ذات فخذين. وإن لم تطاوعه اضطجع على جنبه الأيمن ربما يستطيع أن يمط قلبه ويدع الحروف تترجرج فيه" ( ص ٦٥)

ومن مفتتح للنص يومىء إلى عقيدة الخيَّام ـ مصاغة برؤية رمضان:

".. وأحمل مأثرتى ونقودى. ومعى دورق خمر يكفى أن أهتز . معى أوقية لحم ورغيفان ومومسة واحدة" ( ص ٥)

إلى موقف الميلاد والموت خلسة:

"بعد ما نظفوها

وغسلوها

وأنزلوها

وردموا فوقها

أحسست أنها تخالسهم

وتدخل بطني

هي التي ذات مرة بعيدة

خالستهم

وأدخلتني بطنها"(ص ٥٦)

وأخيرا فلعل "السماء الواطئة" ـ وهو العنوان الفرعي للنص ـ له دلالة ليست ثانوية. إن السماء (أي الميتافيزيقا) واطئة. أذلك لأنها قريبة تضغط عليه بثقل مطلوب ومحبوب؟ أم لأنها أصبحت منخفضة ـ غير سامية ـ أي أرضية، يومية، قريبة من التراب؟

"وفي السماءجمة تهبط كي تصير امرأة تهز ردفيها" (ص ٩)

أم أن كلا التأويلين قائم . في النص كله، لا في العنوان فحسب؟

فىّ تقديرى أن عبد المنعم رمضان سوف يصل إلى ذروة أخرى فى شعره فقط عندما يعرف كيف يرمى بنفسه ـ تحت هذه السماء الواطئة ـ من على الحافة، كيف يخترق درع الميتافيزيقا ويلقى أو يراهن بنفسه فى خضمها، كيف يخترق درعها التى لا يريد ـ حتى الآن ـ أن يسدد إليه شعره تسديدا محكما ونافذا حقا، فضلا عما يتسم به، منذ الآن من قوة وجمال.

ولعله هو الذى حدس ذلك حدسا حقيقيا . فى قصيدته الهامة "الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض"(*):

"هذه هى القنطرة التى نعبرها.. إلى حدود شىء غامض".

---

(*) دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٤ .

# جمال القصاص

## شاعر الرومانسية الصارمة

## أ- جمال القصاص
## شاعر الرومانسية الصارمة

الرومانسية عند جمال القصاص ليست متميعة ولا هى عاطفية متسايلة، ليس فى معجمه اللغوى مفردات تنم عن رؤى غائمة متهدلة من قبيل تلك التى شاعت عندنا فى الثلاثينات وحتى الخمسينات، حيث الحب الخالد أو أشرعة الأحلام أو الفجر الحالم إلى آخره، لكن رومانسيته صارمة بل جهمة أحيانا، ومضمرة مرهفة المدخل دائما، متخفية تحت أقنعة عديدة.

إن الشجن عند هذا الشاعر يسرى جوانيا وتحت السطح طول الوقت.

"والأصدقاء خواتم مضفورةٌ بالحنين
لمن يطعم القلبَ نبض العصافير
يمزجها بالنشيد؟

ومع ذلك فإن أجواء هذا الشعر ــ ككل شعر حق ــ غير قابلة فى النهاية للتأويل المباشر أو الأحادى، وإنما المناط هنا هو

جماع إيحاءات وإيماءات لا مفر للنظر النقدى من أن يتأولها على نحو ما، تاركا للمتلقى حرية ضرورية وبديهية فى أن يتأولها على طريقته الخاصة، فمن الممكن بل من الحتم أن تتعدد التأويلات لا بتعدد المتلقين فحسب بل بتعدد خبرات التلقى عند الشخص الواحد فى لحظات متعددة.

أما أن التأويل لا مفر منه فى الشعر الحداثى عامة، وبإزاء هذه الرومانسية الحداثية عندجمال القصاص خاصة، فلأنه شعر مركب متراكب الطوايا وليس مبذولا ملقى به على قارعة التسطيح الذى لابد أن يكون مفقرا ومبتسرا ومبتورا.

يشارك جمال القصاص مجايليه فى سمات لعلها تنسحب على معظم الشعر الحداثى ــ أى على ظاهرة شعر السبعينيات وبخاصة شعراء "إضاءة ٧٧" وأصوات وهما الجناحان الرئيسيان فى هذه الظاهرة، ورفقاءطريقهم وما تلاهم من شعراء وينفرد بسمات خاصة له وحده.

من السمات الغالبة إذن فى معظم شعر الحداثة إضفاء الشاعرية على ما كان يعد "لا شعريا" بطبيعته عندالنظر النقدى فى الحساسية التقليدية القديمة، أى على ما يصطلح أنه اليومى الأرضى العادى المألوف ، كأنما شعر الحداثة قد رفع الأرض إلى السماء، على عكس ما فعلته الفلسفة الحديثة إذ

أنزلت القضايا الميتافيزيقية إلى الأرض.

لماذا نسيت على سور نافذتى علبة التبغ

أغويتنى بالصعود وبالزورق المنتشى

أيها الوغد

كيف سرقت المفاتيح والأسطوانة

ما قد تبقى من الخبز والشاى

ديوان رامبو وربطة عنقى الحرير

التى كنت أهديتها لى"؟ (قبل البئر .. بعد المرآة)

ومع ذلك فإن جمال القصاص لا يحل هذه المفردات ـــ الرؤى اليومية محل الصدارة فى شعره، ولا يقصر شعره عليها، كما لعل الكثير من شعراء التسعينات يفعلون، وبذلك يتخلون عن عمد أو عن قصور عن بعد لعله يكون مثيرا ومتعدد الإضاءة ويختارون أو يضطرون إلى الاكتفاء بفقر الإجداب والأحادية.

إن اليومى الأرضى عند القصاص ليست له الصدارة فى الساحة الشعرية ولكنه لا يغيب عنها.

من السمات الأخرى التى تغلب على شعر الحداثة ما قد أسميه نوعا من السيريالية الرفيقة، إذ تفجؤنا تلك الصور التى تصدم الحس التقليدى العام والتى لعلها تعتمد تقنية

المجاز المقطوع إذ تغفل أحد طرفى الاستعارة أو التشبيه إغفالا تاما, أو تقنية المجاز المركب إذ تغفل أكثر من مرحلة فى تطور التشبيه أو الاستعارة وتكتفى بالمحصلة الأخيرة لهذا التركيب. وهى لذلك عند القصاص سيريالية ديناميكية وليست سيريالية الصورة الساكنة ثابتة مطروحة بلا حراك.

"وهذى سماؤك تنحل مثل الرصاص على كتفى
تدس أناملها فى جيوبى
تفتش عن بعلها بين طيات رمزى
وتنثر أنجمها للثعالب والقطط السائمات " (قبل البئر بعد المرآة)

ومن القصيدة نفسها: "لعلى أمزق أحشاء هذا الزمان
أعلقها شارة فوق قبرى
أرى شهوة تتسكع فوق شفاه اللقاح
وأفعى تمشط شعر الحديقة
أغربةٌ تتسلق حنجرة الأوبرا
أقنعةٌ تستحم ملامحها فى رذاذ المرايا
قواقعَ يلفظها الموج فى معصم الشط
كيف أسابق موتى"؟

فها نحن نرى فى هذا المقطع الصغير أفعال الحركة تترى،

الأفعى التى تمشط شعر الحديقة والأغربة التى تتسلق والأقنعة التى تستحم والقواقع التى يلفظها الموج. ليست هذه سيريالية اللوحة التشكيلية الصامتة الساكنة(أو على الأقل التى تختفى حركتها المضمرة تحت قناع السكون) ومع ذلك فإن الصوت الشعرى يملؤه شجن السؤال عن المصير ـ كيف أسابق موتى؟ ـ فهذه هى الرومانسية الحداثية الصارمة التى أقصد ، دون تزويق، دون تهويم، دون نمنمة، ومن غير احتماء بألفاظ شاعرية فقدت كل حدة كانت لها من فرط ترويجها وإنهاكها.

"أغنيّتى بومة عششت تحت جلدى.." (القصيدة نفسها)

***

ولعله مما يسترعى النظر أن الشاعر اختار لكتابه الأخير عنوانا يندرج فى سياق الإيماء الداعى للتأويل: "ما من غيمة تشعل البئر"

ولا أتصور أن هذا الإيماء جاءعشوائيا فإن لم يكن مقصودا ومستهدفاً فهو على أى حال ملهم.

وإذا كنا نعرف ونحس فى مفردة البئر دلالات العمق، والمقدرة على الرى وإطفاء غلة العطش، والرسوخ، والذهاب إلى الغور، فلا يخفى ما فى الغيم ـ بل الغيمة الواحدة المفردة ـ من

إيحاء العرضية والزوال والعبور والخفة.

فهل نرى فى الكتاب كله هذا الجدل ـ بل الصراع ـ بين مقومين هما هذان على وجه الترجيح بل التوكيد: مقوم التعمق والتغوير والثبات من جانب. ومقوم التطاير والانقضاء والتأبى على البقاء، من جانب آخر، دون أن يكون الجانبان ـ فى تقديرى ـ منفصلين أو متقابلين على وجه السكون، بل هما متداخلان ومتشابكان طول الوقت من غير ذوبان لأحدهما فى الآخر ومن غير انقطاع لأحدهما عن الآخر فى الوقت نفسه.

فلعل فى هذه الخصيصة التى ينفرد بها جمال القصاص جوهرَ شعره ولعل فيها جوهرَ هذه الرومانسية الصارمة الجهمة التى أعنى ، فإن من خصائص الرومانسية الحقة ـ لا شبه الرومانسية الشاحبة الأسارير التى عرفناها فيما أسميناه الشعر "الرومانسى" العربى ـ أنها مجالدة وصراع وليست نواحا أو شكاة أو رثاء للذات، وأنها تمرد وطلب للحرية ، وأنها مواجهة قلقة، طول الوقت، للمصير، وهو ما يمكن أن ندلل عليه فى شعر القصاص باستمرار.

"الفراشات أسئلة النور"

أو "ما من طريق سوى أن تقول الوداع

وتكتب مرثية للهواء.."

***

لعل المشكلة فى مثل هذا الشعر هى أن هذه الإيماءات أو الإيحاءات المفككة بطبيعتها، غير القابلة للاختزال بطبيعتها، تنزع إلى أن تستعصى على الاندراج فى نسق أو بنية متماسكة سواء كانت هذه البنية هارمونية منسابة فى نغمة متراسلة أو بوليفونية متعددة المقامات والإيقاعات . وإن كان لنا أن نتساءل مع ذلك عن حتمية هذا الاتساق البنائى، أليس التفكك والتشظى هما أيضا نوع من النسق غير النسقى مع ذلك؟ ألا يمكن قبول هذا التفتت إذا برىء بالضرورة ـ من التسيب والتشعث، ألا يمكن أن يكون التنافر هو أيضا تيمة العمل الفنى وإيقاعه.فى الوقت نفسه؟ نعم، أتصور أن ذلك ممكن ـ كما يحدث الآن فى الفنون الحداثية أو ما بعدها من تشكيل موسيقى ـ ولكن جمال القصاص ربما لحسن الحظ لا يدخل فى هذا السياق كله. والرؤيا المفككة عنده فى مفردات الجسم أو مفردات الكون تنتظمها مع ذلك وحدة أنها "رؤيا" وبذلك وحده تخلص من أنها "مفككة".

"كنت ألمح فى رعشة الكف نهرا

وطفلا يشخشخ فى شعره المتجعد

والشمس تدخل فى إبرة البحر

تنعس فوق البيانو

وتلتفُّ:

أحصنة من رخام

مرايا

فتافيت خبز

حواديت ..

لا ترجّى غير أغنية لا تدل عليها.. (البحيرة تصفو لطائرها)

ذلك لأن الأغنية لاتدل على هذه المفردات إلاأنها موضع الرجاء والطلب. وعلى نفس النهج نجد أن الشاعر سيعطى ذاته الأخرى "أكذوبة السلطة الأبدية".

ذلك أن مراوغة ـ أو روغان ـ الدلالة هى أيضا من خصائص شعر القصاص التى لعله ينفرد بها من بين رفقاء طريق شعر الحداثة ، سواء كان سبعينيا أو تسعينيا. وليس روغان المعنى أو أكذوبة السلطة الأبدية هو فقدانه أو نفض اليد منه أو عبثيته بل لعله الغموض الجوهرى فى معنى كل شىء غموضا موحيا بالغنى الكامن فى عمق ـ أو فى بئر ـ كل شىء. ومع ذلك فإن الشاعر لا يكف عن طلب الأغنية أو عن نشدان المعنى. إنه لا يجد بل يطلب. إنه يقرع الأبواب فهل تُفتح له؟ وحتى عندما تفتح فإن ما وراءالأبواب دائما ملتبس

وغير مبذول.

***

من خصائص شعر جمال القصاص خصيصة إن لم ينفرد بها، فهي تبرز بقوة في عمله الشعري، هي تجسيد غير الجسم، وشفرة الإمساك والقبض . فكأنما هي محاولة إيقاف الغيمة عن المضي، وتثبيت ما هو غير ثابت بطبيعته. وكأنما الغيمة هي الشفرة الجامعة لكل ما هو غير مادي وغير جسماني:

"تعيد إلى العشب إصبعه في الأصيص"

أو "هذي سمائي..

تدس أناملها في جيوبي"

أو "ملائكة مترفون يموءون فوق عظام النهار"

أو "هي الريح تغسل أكمامها في بياض المحار"

أو باريس تدعك في فروة الوقت أحشاءها"

تتدلى على سلم اللون كالأفعوان (من قبل البئر بعد المرآة")

أو "له الآن أن يستريح

وأن يدعي ملكه للفضاء

يجرده من يديه"

أو .. فوضى خطاى على سلم البرق (من "البحيرة تصفو لطائرها")

أو "أى ريح ستلبس قمصاننا؟"

أو "أجرّب أن أحبس البحر فى سلة الليل"

أو "هل تخمّر عشب المواويل"

أو "يبغبغ فى لحية الوقت" (من "مامن طريق تدل عليك")

فهل نحن فى هذه الأمثلة أو الشواهد (التى اقتطعها من سياقها ، على الرغم منى كأنما تقتطع من اللحم الحى، بغرض الاستشهاد فقط، إذ أن الشعر كائن عضوى بطبيعة الحال لا نعرفه حقا إلا بمعايشته والحياة معه) نجد أن للعشب أصابع وأن للمواويل عشبا ، ونجد أن للسماء أنامل وللفضاء يدين وللنهار عظاما، وللريح أكماما، وللوقت فروة ولحية، وللون وللبرق سلالم، ولليل سلة.. وهكذا إلى ما يكاد يعيى الإحصاء.

اللافت للنظر حقا ــ كما أشرت ــ هو تيمة الإمساك والقبض بالأصابع والأيدى والأنامل لما هو غير قابل للإمساك به أو القبض عليه.

***

إن التباس ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب فى معظم شعر القصاص إنما هو فى تقديرى انعكاس لتعددية الذات

التى يمكن أن تكون هى نفسها الآخر الحاضر المخاطب (كما فى المرآة) أو الآخر الغائب لكنه مع ذلك ماثل فى غيابه وغائب فى مثوله أيضا(ذلك ، على سبيل الاستطراد ، يحدث دائما فى عملى الروائى) ولعل فى عنوان القصيدة الأولى فى الكتاب: "قبل البئر.. بعد المرآة" ما يشير إلى تلك الخصيصة بقوة. فإذا كانت البئر هى الانغماس والتورط أو التعمق إلى غور النفس ـ الداخل وغور الأرض ـ الخارج ، فهل المرآة هى النظر إلى الذات التى هى الآخر فى الوقت نفسه. المرآة تعنى ازدواجية الذات وتطابقها مع الآخر مع مغايرتها له فى آن. فهل يحق لنا أن نرى فى كتاب القصاص مسيرة من مرحلة هى انعكاس الذات فى صورة الآخر إلى مرحلة أخرى هى النزول إلى العمق فى الذات وفى الآخر. سواء كان الآخر صورة للذات أو لأشياء العالم؟ وهكذا يمكن أن نقرأ الشعر باعتباره بعد المرآة.. قبل البئر.

فمن هو المخاطب؟ فى هذه القصيدة ـ أو فى الشعر على وجه الإجمال؟ أهو الذات أم هو الآخر أم هو مزيج ـ أو مزاج ـ شعرى منهما معا. كلاهما؟ أم هى انعكاسات تتحدى ولعلها تتجاوز الحواجز بينى وبينك. أو بينك أولا وبينى؟ .

.. أنزع غطاءك

كى لا أراك

ولا تطرق الباب. لا تنتظرنى

فلست هنا

ولست هناك"

ويمكننى أن أقرأها على عدة تنويعات: لستُ هنا .. ولستَ هناك أو لستَ هنا ولستُ هناك.. أو أخيرا لستَ هنا ولست هناك وكلها فى قراءتى صحيحة وإن لم تكن حتمية فهى على الأقل ممكنة جدا.

أما فى "البحيرة تصفو لطائرها" فإن ضمير الغائب هو الذات أيضا فى قراءتى:

"له ما يحب وما أشتهى

الذكريات

كتاب الطفولة

ودودة البحر فى كرمشات الفساتين

رائحة الفل فى شجر النوم

خربشة اللون فى شهقات البياض المندى

له كل شىء"

فهذه التى يحبها هو أو التى أشتهيها أنا الصوتُ المتكلم أشياء حميمة ولصيقة بالذات لا تشارك فيها أحدا غير ذاتها.

هو هنا هو أنا .

وما من نص أجلى فى حسم هذا التوحد أكثر من :

"أناديك باسمى

فلا ترتد غير ظلى"

وعندما ينادى الشاعر ذاته مرة أخرى: "أيها القروى المصفى" فهل هذه نجوى المونولوج أم هى حوار الديالوج؟ أهنا توحد أم ازدواج. فردانية أم ثنائية؟ كلاهما ـ فيما أظن ـ صحيح.

وفى قصيدة "مامن طريق تدل عليك" نجد هذا التوحد ـ التغاير . صوت الذات ـ الآخر معا بين الأنا وبين الشيخ الخاطب الذى ترثيه القصيدة حقا، مهما قالت إنها "مرثية للهواء". إن التماهى ـ التخالف بين الأنا والشيخ أو بين الابن والأب:

ـ أنا طيب يا أبى

ـ تمهل أيا سيدى الشيخ

هذا التوحد ـ التغاير فى آن معا هو قوام القصيدة وإلهامها الأساسى.

***

لكن هذا التوحد ـ التغاير لا يقتصر على الذات وصورها الأخرى فقط بل يمتد إلى العلاقة بين هذه الذات ومظاهر ـ أو جوانب من جوهر الكون. إذ تتداخل مقومات وأعضاء هذين

العنصرين المتمايزين غير المنفصلين معا:

إن السماء تخبىءأقمارها فى قميصى

"إن البحيرة مشغولة بغيابى

أو "ملاك صغير ينقف بيضته

... فتنحل .. بحرا

وناساً وأرضاً ونجماً"

فما فى قميص الذات المتكلمة إلا جسمها الحميم الذى تخبىءالسماء فيه أقمارها وما بيضة الملاك إلا هذه الذات نفسها إذ تنفك إلى عناصر الكون جميعا، بل إن أنسنة الجمادات والمجردات غير المادية والأشياء، هى أيضا من رؤى أو تيمات هذا الشاعر.

"إن الحديقة ترتشف الآن قهوتها

تتوضأ فى زهوة النار"

أو "أشلاء عارية من قميص الهواء"

أو "الليل يغلق حانته" ("مامن طريق تدل عليك")

***

"وأنت تفتش عن دودة المجد بين الخراب"

أو "أفسدت قلبى"

أو "بأى جمال تسلحت ضد العدالة؟"

أو "سماء ملطخة بالهموم"

فى قصيدة "قبل البئر .. بعد المرآة" أجد أن النسق البنائى الذى ينتظم الشعر هنا كما ينتظم مجمل سلك الشعر ـ على نحو ما وفى فهم ما ـ هو صعود الفساد من الداخل إلى الخارج، من القلب إلى السماء، ثم اندماجهما، والسعى إلى الخلوص من الفساد ، إلى التحرر من وطأته.

"أنفِّض هذى الحشائش من قدمى
وهذى النجوم التى تتلألأ بين شقوقى
سيلزمنى قطرتان من السم والزنجبيل
لأحرس هذا الإله..
أعلمه رقصة العنكبوت..
وأمضى..
دمٌ فاسد يتقمص شكل الفراغ
ويحشو خراطيمه بالمرايا" "مامن طريق تدل عليك"

وليس بعيدا عن تيمة الفساد الذى يضرب الدم كما يضرب الكون ذلك الهم الذى يرزح به الصوت الشعرى فى قصيدة "أربعون شتاء" فليس الشاعر عاكفا فقط على ذاته أو على كتابته ـ كما سنرى بعد قليل ـ يتخللها ويتقصى دواخلها بل إن جرح العالم ـ جرح الإنسان يروعه:

دم فـى الكراريس ، فـى الباص ، فى علبة البسكويت

دم فـى الحليب، وفـوق الرصيف.. دم فـى الزنازين

فـى آنية الورد، فـى معطف الجنرال، وبسملة الفجر..

فـى سلة الخبز فـى المتحف الوطنى

دم فى القصيدة

أو "أى شـىء سيطلع فـى ثوب هذا الصباح

دوىٌّ انفجار جديد

ضرائب أخرى..

البطالة..

"حرب الفراولة"

لغز العشيقة فـى آخر المسرحية

فوضى الحداثة

مهزلة البرلمان

النياشين

إيماءة الجنس فى الهاتف المتقطع

هبو الفساتين

فلسفة القمع

فتوى المهرج

فاتورة الكهرباء.."

فهذه إذن همـوم ــ بل كوارث العـالم ولواعج النفس معـا ينوء بهـا الصوت الشعـرى ويجمعها ــ على تفككها ــ فى بنية تثقل الروح وتوجع القلب بلا شك..

إن هذه المفـردات المفككة غير المتسقـة ــ التى تندرج فى سياق متماسك مع ذلك، بمعنى ما ــ إنما تومىء إلى أن الدلالة الجامعة الشـاملة هى بالضرورة ــ فى هذه الرؤية ــ مراوغة، أن "الحقيقة" لا وصول إليها:

لماذا تخون الحقيقة سيدها؟ "البحيرة تصفو لطائرها"

لأنها خداعة ومراوغة ومادامت خائنة فهى ليست حقيقة يقينية ونهائية، لكنها ــ مع ذلك ــ ماثلة، غير منفية، ليس فى هذه الرؤية عدمية كاملة، إن "الحقيقة" هناك، إنها ليست "لا حقيقة" وإنما هى أساسا خائنة سيدها.. أى أنها فى ظنى تخايل الإنسان وتخادعه وتظل مع ذلك ماثلة غير مفضوضة السر.

***

من السمات التى ترد كثيرا بل غالبا فى شعر الحداثة السبعينى وما بعده استدعاء الأطياف الثقافية وتفعيل قيمتها الوظيفية ــ أو الدلالية ــ فى الشعر، هنا نجد أطياف لوركا وعروة وكفافيس وفيرلين ورامبو والنواسى ونيرودا وابن

عربى وماجد يوسف وأمجد ريان.

"وعروة يرمى على سور برلين خرقته"

مرة، ومرة أخرى:

"وعروة يتشق درعه

يشعل النهر بين أصابعه

ويرش الينابيع بالبرق والزعفران"

فإذا كان الاستدعاء فى "أربعون شتاء" موحيا ومركبا وغنيا بعد استهلال المقطع: "المساء جميل" فإننى أتساءل ما جدوى استدعاء خرقة عروة على سور برلين شعريا؟ أعنى هل هذا الجمع بين خرقة عروة التراثية وسور برلين ضرورى شعريا؟ إلا إذا نظرنا إلى خرقة عروة باعتبارها من فيتيشية هذا الصوت الشعرى الذى يظل يبتعث القميص والفستان والبنطال الجينيز والثياب مرة بعد مرة وفى صورة بعد صورة، هذه الفيتيشية التى يشاركه فيها أكثر من شاعر وأكثر من قصاص.

كرمشات الفساتين، وخربشة اللون وشخللات البيوت مفردات من لغة الناس الدارجة تكتسب يوميتها وعاميتها شعرية معينة فى سياق هذا الشعر وهو ما نجده عند شعراء آخرين من شعراء هذه الحداثة مثل أمجد ريان على الأخص

وكذلك حلمى سالم وغيرهما من الأجيال اللاحقة، يتصل بذلك على نحو ما استخدام الشيطنة الوقور – إن صح التعبير- فى مثل "أيها الوغد"، "يا بن الشياطين".. "أيها الأحمق الوثنى". فلعل لذلك صلة بهبوة من الدعابة غير السوداء وغير الجارحة ينفثها هذا الشعر بين الحين والحين فتعطيه نكهة حريفة وترطب قليلا من جديته الصارمة على رقته الواضحة.

***

فى غمار ذلك الشعر كله تسرى روح الرومانسية الصارمة.

لا يتبدى ذلك بأوضح مما نراه فى "ما من طريق تدل عليك" فعلى الرغم مما يبدو، لأول وهلة، من ملامح قد تؤخذ على أن فيها شيئا من الخفة، وربما التجريد والترميز والجنوح إلى حس من الرصد الخارجى – فيه مع ذلك ما فيه من تجسيم لما هو غير مادى، وترصيف للنقائض، واعتماد على لغة حوارية لعل المقصود بها تحييد الجيشان الانفعالى الجوانى – على الرغم من ذلك أو بسبب ذلك فإن تيارا تحتيا رومانسيا بالامتياز – مهما قنّع بالصرامة بل الجهومة – يهضب فى تلك المرثية الفريدة.

"بالأمس كان لدى مفاتيح هذا المساء"

بالأمس ــ مهما كان الشاعر قد نضج فإنه فى ظل الأب الشيخ السامق كان طفلا. فى يده مفاتيح المساء وكان وريثا لميراث من التطاير يلونه "بالطباشير والحبهان" ويجرب أن "يحبس البحر فى سلة الليل".. أما اليوم فهو يتم وفقدان:

"مامن طريق يدل عليك"

"سوى أن أضل الطريق"

فما الضلال عن الطريق إن لم يكن هو الضياع والخسران الذى لا تعويض له؟

بل ترتفع النغمة الرومانسية المضمرة إلى ما يشبه "باطل الأباطيل. الكل باطل وقبض الريح" وحصاد الهشيم هو هنا حصاد الورق".

"ورق كل هذا الفضا

ورق كل هذا الصراخ

كل هذا الصدى

ورق كل ما أستطيع"

ثم يأتى النداء الموجع:

"تمهل أبا سيدى الشيخ

ليس سوى حفنة من تراب وماء"

أتصور أن ابتعاث أجواء القرية ــ فى صور وإيحاءات تجمع بين

بكارة الرؤية وحداثية اللغة(ما من فصل ممكن بينهما) هو فى الوقت نفسه حنين إلى طفولة مفقودة وإن كانت النوستالجيا هنا تتخذ قناع التحييد حينا أو قناع التأمل أو النجوى أحيانا.

"مامن طريق سوى أن تقول الوداع"

ولكن المرثية الحزينة الجميلة لا تكتب لتتطاير فى الهواء، وتذروها الرياح باطل الأباطيل . لا .. بل نحن معك، مرثيتك تستجيش قلوبنا، هى مرثية للبراءة ولطريق العالم الملتبس.

***

فتنتفض اللغة البكر

ينتفض الجسد الحى

إن العقيدة الشعرية poetic credo عند جمال القصاص إذ نستشرفها فى انتفاض "اللغة البكر" المقترن بانتفاض الجسد الحى، نجد توكيدها وبيانها فيما يشبه بيانات الحركات الثورية:

"أنا صولجان البراءة

مجد الخطيئة

مازلت أحلم بالأبدية

والسرطان المقدس

لابد لى أن أشوه هذى الحروف

أطهرها من نقيق الضفادع

أغسلها من صديد الحواس

ومن روث الذاكرة"

عند هذا الشاعر ـ كما هو الشأن عند معظم الحداثيين شعراء كانوا أم روائيين ـ ثم عكوف أو هم بالكتابة عن الكتابة. أو ما يسمى بـ "الميتا ـ كتابة" أو ببيان عقيدة الكاتب فى مسألة الكتابة نفسها ـ بغض النظر عن موضوعها من ناحية أو مضمونها من ناحية أخرى. أو على الأرجح باتخاذهما موضع الاعتبار! ـ ولعل أجلى ما فى عقيدة جمال القصاص هنا هو ذلك الهتاف بأنه لابد من غسل هذه الحروف من "روث الذاكرة" من نفايات الاستنساخ والتكرار والتقليد واتباع القديم المطروق أما تشويه الحروف فهو يذكرنى بما اعتنقه أندريه بريتون والسيرياليون عامة أن "الجمال هو التشويه" وهى نفسها عقيدة الفن التشكيلى الحداثى كله وهو أيضا ما نجد جنوحا إليه ـ بكل معانى الجنوح ـ فيما يسمى بالشعر التسعينى فى مصر. فهل كان القصاص يتنبأ بهذا الجنوح وهو يقول:

"شعب ـ بنصف لسان ـ يتهته فوق سرير اللغة" (قبل البئر..)

إنه يعيد بيان عقيدته الشعرية على الفور. إذ يفصح عنها

فى غير تردد:

"أنا شمس هذا التواطؤ بين الصراخ

وبين الرحيق

سيلزمنى أن أغير شكل الإناء

أرش قليلا من الرمز فوق النقوش

أخلصها من هديل السكون

ومن وشوشات الظلال" (قبل البئر..)

أننا ننضم إليه فى حديثه للذات الأخرى ـ نفسه أو صوته الشعرى:

"أيها القروى المصفى.."

قد أعطيتنا حرية الرمز، وها أنت تدحض معنا أكذوبة السلطة الأبدية فشكرا لك.

## السحابة التى فى المرآة

## ديوان جمال القصاص

سأفترض منذ البداية، أن السحابة هى الوجود، فهل هو الخصب، هل هو الحنين، هل هو العاطفة كلها، مضمرة ومستترة تحت أفق إشعاع الشعر، كلها مصفاة من احتشاد عرامتها لكى تقال ـ شعرا ـ فى كلمات وصور أنيقة متعاقبة ومتعاكسة، كمتاهة المرايا؟

ذلك أن هذا الافتراض الأول يقتضى افتراضا ثانيا وملازما. هنا ، هو أن المرآة هى الشعر ــ لا صلة لذلك بتاتا بانعكاس الوجود فى الفن. لا بنظرية المحاكاة ، ولا بمزاعم عريضة كانت سائدة فى يوم ما، وأظنها عفا عليها تراكم الخبرات الفنية وتناميها ، مزاعم أن الفن انعكاس للحياة.

فلعل مرآة الفن هنا متعددة الأوجه، مقعرة ومحدبة ومشروخة وصافية فى آن ، وعلى هذا الافتراض سأمضى فى تصورى دلالات ورؤى هذا الكتاب الجميل، وليس هذا التأويل غريبا عن عالم جمال القصاص الشعرى، بل على العكس هو أحد ثوابت هذا العالم، فالغيمة أو السحابة عنده مقوم من البنية الشعرية يومىء إلى الكيان أو الوجود، والمرآة هى الشعر عنده باستمرار ، كما أن البئر تعنى ــ كما لا يحتاج إلى بيان ــ إشارة إلى الغور أو دخيلة النفس وبواطن الروح.

أما مظاهر أو تجليات الوجود المتمثلة فى السحابة فلعلنى رصدت أو تلمست منها:

١ــ المزج بين الحسى والتجريدى

٢ــ متاهة الحيرة

٣ــ منظومة هاجس الموت والحزن والنهاية

٤ــ الإيروسية الهادئة

٥ـ هم الحرية المراود

وفى مقابل ذلك ـ مع اعتساف المقابلة والمواجهة، فما من فصل ممكن بين السحابة والمرآة ولابين الكيان والشعر ـ فلعل تجليات المرآة هى:

١ـ شعر الواقعة اليومية والسيريالية معا

٢ـ لَبْس الشعر والوجود وهم اللغة

٣ـ نهايات الشعر المتفجرة

٤ـ صياغات الحب الصارمة

٥ـ الإيقاع المتكسر ودوامة الصور الحرة

من "رؤى ـ تقنيات" جمال القصاص المأثورة ـ مما يكاد يكون مقوما من مقومات حساسيته الوجودية نفسها ـ مزج التجريدى بالحسى، الهندسى بالعضوى، الجامد بالبيولوجى، مزجا يتجاوز فى تقديرى مجرد المضايفة أو المجاورة ويصل إلى حد الاندغام والانصهار(وليس فقط المصاهرة بالنسب) وقد عرفنا ذلك منه، منذ "خصام الوردة" و"شمس الرخام" و "ما من غيمة تشغل البئر" وهاهو ذا يؤكده هنا فى مفردات رؤى مثل عواصف الدانتيل وقوس الاكتمال والتقاطع النيىء وصرخة ميتة فى حضن الفراغ وجيوب الحديقة وشظايا اللهاث وجرعة التوم والورق ينز ونشوة الرخام وشوك العزلة

وأصابع التاريخ والمثلث فى مائه وهمس القميص إلى ما يكاد يصبح سمة لصيقة لا بتقنية ما بل بإحساس الوجود نفسه، ذلك يسود الشعر كما يسود الكيان فى الوقت نفسه.

ومع أننى أحس بمضض شديد إذ إنتزع بضعة أو أبضاعا من لحم الشعر الحى، على سبيل التدليل والاستشهاد وربما إغواء القارىءعلى أن يعود إلى النص كاملا، إلا أننى لن أجد حولا عن أن أورد شيئا عن :

عربة النسيان التى لا تمر أبدا

الورقة التى تختبىء تحتها الديدان المقدسة

أصابع التاريخ المبلولة بماء الرغبة ( ص ٣٦)

أو مثالا آخر:

العصافير .. كانت تضمد أنفاسها

من شظايا ضحكتك (ص ٩٤)

أو : يمكننا أن نستبدل بالشعاع شظائر الموسيقى (ص ١٣٣)

وهكذا إلى ما لا نهاية تقريبا، إذ الوجود ــ وبالتالى أو بالأحرى الشعر ــ ليس متعدد المستويات وليس متنوع الزوايا فحسب، بل هو كون ــ أو كينونة معقدة السبك اتقدت بحرارة بوتقة قادرة على تحويل المختلف إلى بلورة متقلبة

الطوايا وموحدة الأقانيم.

أتصور أن غنى هذا الحس بالوجود الكثيف من شأنه أن يكون محيرا وهو بالضبط ما يكون الخصيصة الثانية والرئيسية كذلك في هذه الخبرة التي تتمثل في سحابة الوجود: أعني متاهة الحيرة:

البحر لم يعد مغويا

والشطوط فارغة من قبضة الليل

لا شيء فوق سلم الأمواج

لا شيء ( ص ١٣)

كل الطرق لفقدك فشلت

إلى أين أذهب.. إذن! (ص ٨)

لماذا

أنا

هنا

أصلا؟

كان ثمَّ ألقٌ خفيفٌ

يشدنا إلى نفس المتاهة (ص ٣٢)

للحظة واحدة

سنفكر أننا في صحراء

يسمونها المدينة

أننا خلف النهاية تماما

أو فى أول الرحلة بالضبط (ص ٥٩)

سوف تلقين أسلحتك

ليس للعطش رصيف ( ص ١٠٦)

ليس ثم استنامة أو راحة أو مأوى أو ملاذ ، ليس لشوق الأسئلة رى لأن العطش قائم دوما. متحير دوما. لا يمكن أن يقر إلى رصيف.

ومتاهة الحيرة كما رأينا متعددة المسالك التى لا تفضى إلى شىء غير ذاتها. فمن حيرة السؤال المصيرى الذى يذهب إلى العمق، ببساطة شديدة ونفاذ موجع. لماذا أنا هنا أصلا؟ إلى دوران فى نفس المتاهة يشده. ولا يهديه ــ نور خافت مخايل ، ألق خفيف مراوغ ، يعود بالحائر السائل إلى نفس المتاهة. فى دورة لا بدء لها ولا نهاية . هل هى وراء النهاية ــ وهل ثم وراء النهاية؟

هل هناك نهاية بعد النهاية ؟ أم أنها فى نقطة البدء بالضبط لكن الحيرة والمتاهة ليست سؤالا ميتافيزيقيا فقط ــ على جسامة وأهمية السؤال الميتافيزيقى ، بل هى أيضا إيماءة إلى حيرة أساسية ــ ومضمرة خفية ــ فى خبرة الحب

أو فى علاقة الرجل بالمرأة ــ أيا كان ما تجسده المرأة ــ ولنا إلى ذلك عودة. فإن الشاعر يقطع بأنها سوف تلقى بأسلحتها ــ لن يكون لكل أسلحة المرأة من جدوى أو فعالية. لأن العطش لا يزول ولا يرتوى.

ألم يقل الشاعر التراثى ، من قديم:

ظمئت شوقا وبحر عشقى

يفيض عذبا ولست أسقى

ولعل فى هذا التأكيد الذى يتشارك فيه الشاعر الحداثى مع الشاعر التراثى. خروجا نادرا على اتجاه جمال القصاص الأساسى نحو السؤال لا نحو التقرير.

هل ثمة طبيعة صامتة؟ (ص ٢١)

لماذا أظل هكذا فوق سطح المزيج؟

كأن هذا السؤال يأتى إجابة على أنه لا شىء يبقى فوق سلم الأمواج. لا شىء ، وكأن مزيج أمواج السؤال المتقلبة يقذف به فوق سطحه. بل كأن نغمة عدمية تتسلل هنا فإن ما يبقى هكذا فوق سطح الأمواج هو لا شىء.

ذلك فيما أتصور ما يقع فى لب منظومة هاجس الموت والحزن الهادىء وسؤال النهاية.

فعلى الرغم مما يلوح لوهلة أولى من خفة تناول الأمور فى

هذا الشعر بل كأنه مرح اللغة ومتعة اللعب بالصور والرؤى والكلمات ، فإن ثم شريانا دفينا يذرع هذا الشعر كله ــ كأنما على خفية ــ هو شريان الحس بذلك الواغل المتربص الذى هو أيضا مقوم للحياة: الموت والحزن والنهاية.

هذا يعنى أن ثمة حكاية جديدة عن الموت

لم أروها لك (ص ٧)

فهو يقول إنه لم يرو هذه الحكاية التى يعنيها توازن الخطوط. والأغانى الصبيانية ، ويعنيها أيضا "فعل فاضح فى الحلم هو محض تقاطع نيىء أو شارة على لغة لم تولد بعد" (نفس الصفحة)

الأساس هو أن ثمة حكاية عن الموت

هى ــ بداهة ــ أكثر بكثير من مجرد حكاية. ذلك أن ما يتميز به القصاص حقا هو مقدرة فذة على تخفيض النبرة، وتهوين الوطأة. عنده أكثر الصرخات إيجابا تصلنا مخففة مرفقة ومحكومة بتوازن الخطوط حتى ليخيل إلينا أنه لايبالى من الأمر شيئا.

تلك نبرة لا تكاد نخطئها مرة واحدة على طول هذا الكتاب ، بل فى كل شعر جمال القصاص.

لا أريد أن تنتهى حياتى بكل هذه السرعة ( ص٣٨)

إن هاجس الموت ــ أو النهاية ــ والخوف منه، لا يحفزه إلى صرخة الروع ولا إلى التفجع الموجع، بل هو يطوى كلا من الفزع والتوجع خلف مجرد "أشعر بالخوف ولا أريد أن تنتهى هذه الحكاية كلها بسرعة".

وفى نفس السياق . وبنفس النبرة:

أكتب سريعا لأمتلىء بك، لأؤجل موتى قليلا ( ص ١٣٢)

أما الامتلاء بالمحبوبة ــ أو بالحب ــ فى مواجهة الموت فهو أحد الردود الممكنة التى سوف نجدها ربما ــ فى الإيروسية الهادئة عند هذا الشاعر.

ومع ذلك فإن الوحدة أمام الموت تعْدل الوحدة أمام الحب، أو ربما ، فى الحب، فهو يقول:

"فى أطراف الجنازة سأكون وحيدا.. يمكننى تشمم بشرتك، لا تبتعدى، كيف أجلس فى القبو وحدى كيف ألملمك من الجهات كلها .. لن أقول مر أسبوع أو شهر أو بضع عام.. هل مازلت قادرا على الموت.." (ص ص ٦٨ و ٦٩)

فلعل هذه "الصياغة ــ الخبرة" مفتاحية، فى أنها تضع الوحدة فى أطراف المحبوبة من كل الأنحاء، فى ذات الوقت ــ أو خارج الوقت ــ إذ لا معنى لمرور أسبوع أو شهر أو عام ، وما من قيمة ــ هنا ودائما ــ للزمن".

إن خبرة "الوجود ــ الشعر" معجونة بهذه الأقانيم: الوحدة فى الموت وفى الحب وفى اللازمن . فماذا يفعل الشاعر الأن يقولها . فى براءتها الأولية وفى استشرائها معا؟ وتحت لعب الصور والكلمات ــ لعبا هو على حفافى التهلكة ــ تتبدى وتستسر أقانيم الوحشة والفقد والوحدة والوجد معا:

وسأختار مفتاح الحياة

لا ...

لأفك طلاسم جسمك

بل لأعرف

كيف أرتشف الكأس وحدى (ص ٦١)

انتظرينى حيث الحب فى "يقين العطش" أو فى سرطانات الشرفة، أو مجرد رغبة تحت الأشجار، أو صرخة لا حدود لها.

أشعر بالفقد أشعر بالفقد (ص ٧٠)

الآن هل ثمة وليمة أخرى، لم يحضر أحد، وحدها قابعة فى الركن،

وحدها تقترع الحشود، وحدها تزمجر، وحدها تعرف نأمة الجلاد (ص ٧٣)

الشاعر ــ كما هو متوقع من كل شاعر حق ــ لن يستسلم نهائيا لهذا الهاجس، لن يدحضه ولن يعنو له فى

الوقت نفسه، ولكنه سوف يقيم فى مواجهته منظومة أخرى من الإيروسية المحكومة، من تجليات الجسد. هذه المواجهة الدائمة بلا حل ممكن بين إيروس وثناتوس، بين الشبقية والموات.

لن أسألك/ عن العجوز الذى كان يقرصك/ فى ثديك الأيمن/ وهو يطعمك قطعة الحلوى/ ولا عن الملاح الذى مات غرقا/ تحت إبطك/ فقط.. / سأكون حذرا من الدبابيس التى تكمش فتحة السوتيان/ من القطط التى ترعى صمتك/ وتمسح فروتها فى نهديك/ خلسة / بمكر / خاص.. جدا

(ص ١١)

ثمة شياطين ملهمة / فكى شرائط الستان/ واتركيها تلفلف الفضاء على جسدك ( ص٣٨)

لم يحن الوقت لكى نترك السفينة / عريك يكبر فى الشقوق (ص ٣٩)

جوربك قصير يشبه قفاز القصيدة . طرى وأملس ( ص ٤٠)

فى جسدك كل الضمائر تكلمنى ( ص ٤٠)

شعرك يضوى على ركبتى وجسدك: شَرَكٌ (ص ٢٤)

لم نتحدث كثيرا عن سفر الأمثال والبرعم الذى يربك كشكشات القميص ( ص ٥١)

تعبت من .. ملوحة الحنان ( ص ٦٩)

فى جسدك تتلكأ المخيلة لبضع دقائق وتنعش (ص ٩٧)

هذه إذن حسبة خفيضة النبرة. يمكن أن نصفها بأنها من مقام موسيقى صغير "مينير" ليست صارخة ولا عارمة بل محكومة وهادئة ــ وإن كانت فى صميمها محتدمة وحارة ــ أما "ملوحة الحنان" فهو كشف حقيقى. فالحب الحق غير مشبع ولا يمكن أن يكون إلا كالماء الملح. مهما عببت منه فلا رى فيه ولا نهاية للاستزادة منه ، العطش دائم.

أما أن المخيلة تتلكأ فى جسد المحبوبة فتلك مشكلة العلاقة مع الآخر أو على الأدق مع المحبوبة. فما من وسيلة أبدا إلى معرفة الآخرــ المحبوب بما هو. ومهما عمقت الصلة ووثقت واتحد الجسمان والروحان فإن الآخر يظل غريبا. يظل آخر. وإنما تعمره المخيلة. ويقطنه ما نسقطه عليه من تصورات وخيالات ، وبهذا الإسقاط وحده يمكن أن ننتفى الغربة والآخروية التى هى فى صميمها وحشة وانقطاع.

ويالها من نقلة من سكنى المخيلة فى جسد المحبوبة إلى تصريفات الجسد:

جسد .. فاعل / جسد.. مفعول/ جسد نائم/ جسد يقظان/ جسد كائن/ جسد يكون( ص ١٣٥)

أما قراءتى فهى أن جسدك ــ يا محبوبتى ــ هو الفاعل

المفعول النائم اليقظان الكائن الذى يكون باستمرار ودوما وفى خارج الزمن .

إنه جسدى يسرقنى ويذهب.. إنه جسدى أغفو ويصحو (ص ١٣٦)

هنا استبصار وحدس فذ حقا، إذ للجسدانية سطوة تخرج عن نطاق العقل والتحكم، وبينما تغفو الواعية الصاحية بطبيعتها وتستنيم، عندئذ يصحو الجسد ويصبح هو المتملك. عندئذ تسقط العقلانية ويستأثر الجسد بالساحة. عندئذ لا نملك إلا أن نخلى له الساحة.

على أن فى هذا الشعر مخايلة لهم كبير يطوف بالخبرة كلها. ولعله يحكمها – كالمعتاد – بشكل مضمروغير جهير. هو هم الحرية.

الأعشاب / تكره السهر على أسوار السجن (ص ٣٤)

بالتأكيد، الخضرة والطزاجة والبكارة التى فى الأعشاب، دفقة مياه الحياة فى عودها الغض، تتنافى ، بالطبيعة وبالتعريف، مع أسوارالسجن.

هذا تأكيد ليس موضع سؤال.

ولكن الحرية – هذا الشوق الأساسى الجوهرى – فى سياق الواقع الاجتماعى، يمكن أن تكون غرابة وشذوذا، فى قلب القهر

الغالب السائد. ولكنه مع ذلك عصى عنيد: "الحرية مرض، يصعب الاستشفاء منه" (ص ٣٣)

"الحرية وهى تفرز خمائر التكيف سرا أو إذعانا" ( ص ٣٧)

هذه صياغة، على بساطتها الظاهرية، شديدة التعقيد وبالغة الرهافة. فالحرية لاتنقض ذاتها، ولكنها ـ لكى تبقى فى النهاية ـ تتكيف مع الواقع دون أن تنتفى . تنصاع بالقهر أو بالطوع لكنها فى نهاية الأمر هى القيمة العليا. لأنه "ليس بإمكانى أن أستعجل الحرية فى مكاتب البريد ولا فى أرصفة الميناء" ( ص ٣٩)

ليست الحرية شيئا بيروقراطيا ولا مستوردا. لا هى بالسلعة ولا هى قابلة للتعامل الاستهلاكى. هى أعلى وأقوى .خارج كل هذا السياق هى جوهرية وهى فوق التعامل

الحرية قرين الفقد ( ص ١٣٧)

لأن الحرية هى وحدها التى تعوض وتبرر وتنفى الفقد

ليست هذه الملامح الأساسية فى نص الوجود ـ السحابة هى كل ما فى هذا النص الثرى، بل هى أبعاد وجوانب منه. هناك فى تقديرى أبعاد أخرى لهذا الذى أسميه "النص ـ الوجود" أبعاد تتناول الخصوبة ، والتابو وغيرها من الأسئلة الكبرى التى تتخفى تحت ما يبدو أنه لعب حداثى مشاغب

باللغة، ولكنه في نهاية التحليل وجع السؤال الوجودي ــ الشعري.

إذا كان ذلك مما يتلمس جوانب معينة من السحابة ــ أي من الكينونة أو الوجود في تأويلنا ــ فإن ما يقابلها في المرأة ــ والمرأة هي الشعر أو صياغته الشكلية أو لغته ــ هو مما سوف يشغلني الآن.

وما من حاجة بي للقول إن هذه المواجهة ليست إلا من حيل التحليل النقدي، أما واقع الخبرة الشعرية فهو أن "السحابة هي في المرآة" وليست خارجية عنه ولا منفصلة، أي أن الصياغة واللغة مقوم لا ينفصل عن الخبرة الوجودية في الشعر، وما التحليل والتفصيل إلا مجرد إشارة ولعله قد يكون منارة للتلقي والمشاركة في إيجاد النص من جديد. ومعذرة لهذا التعقل في تناول الخبرة الشعرية، فما بالعقل وحده تصح المشاركة في هذه الخبرة، بل بالوجدان والمعايشة الحارة، وإن ظل العقل هو الإمام في الكتيبة الخرساء.

لن أقيم توازيا أو تقابلا بين تجليات "الوجود ــ السحابة" وبين تجليات "المرآة ــ الشعر" هل الوجود عابر عرضي زائل كالسحابة أو الغيمةالتي سرعان ما تنجاب بينما المرآة ثابتة باقية وحافظة؟

أما المزج بين الحسى والتجريدى فلعله أوضح وأجلى ما يكون فى شعر "الواقعة" اليومية، أو شعر المفارقة (البارادوكس) والسخرية أو الدعابة (الأيرونى).

وما من حاجة بى أن أستشهد على امتزاج اليومى بالسامى أو الرث بالرفيع فى السحابة التى فى المرآة. تلك سمة الشعر الحداثى كله، ولعله عند بعض الشعراء الجدد يبلغ مدى من السرف يهزم فيه نفسه بنفسه فلا يبقى منه إلا الواقعة اليومية فقط دون شعرها، ولكنه هنا يصون شعريته ويرعى جذوتها . إذ يتضافر أو ينصهر السيريالى بالمبتذل الواضح وليس فى الابتذال هنا تقييم خلقى أو فنى، هو الشيوع والمألوفية Le banal

هل ثمة سمك يطير تحت الجسر؟ ( ص ٢٠)

بلا خوف سأعتاد وحشيتكِ

وظلى الذى ينبح خلفى كل صباح ( ص ٢٨)

فهل تطويع وحشية الحب ـ أو وحشية الوجود ـ حتى يلوح كأنه معتاد وسوقى هو لب تجربة الشعر الحداثى؟

كل هذه الفراشات فى شعرك/ أحتاج لأكذوبة أخرى

كى أبرر نبوءة العراف ( ص ٩)

كيف تخلق وترفرف الفراشات الهفهافة فى جدائل الشعر

الأنثوى الذى لعله يحتاج للشامبو والتمشيط وربما الكوافير؟.
أما مراوغة التنبؤ بالغيب ودحض ما وراء الغيب بواقع الأكذوبة اليومية الأخرى فليس إلا مثالا من بين أمثلة كثيرة على وثاقة الضفر بين الواقعى العادى وما وراء الواقع.

فإذا كانت "البنادق القديمة لم تعد صالحة للصيد" (ص ٦٤)

أى إذا كان الترصن التقليدى وأخذ الأمور بجدية أكثر بكثير ما يعد اليوم مقبولا أو صالحا . فإنه "ثمة طريقة أخرى لاختراع الكوميديا" أو فى حقيقة الأمر التراجيكوميديا. بأن نضع هاملت فى المطبخ، .وتحت الدش، وفوق السطح، وداخل الصف. وإن نضرب هاملت فى هاملت فيكون حاصل الضرب: "تلك هى المسألة".

أهم خصائص الكتابة عند جمال القصاص فى السحابة التى فى المرآة " خاصة، وفى مجمل أعماله عامة هو ما قد أحدده "بالشعر الملتبس ـ الكائن الملتبس" وليس الالتباس هنا إلا ميزة وفضلا وفرادة. إنه قرين المزج بين النقائض الذى تلمسناه فى أولى خصائص "السحابة ـ الوجود" صافية شفافة ومثقلة بالغدق فى الآن نفسه:

"السحابة التى فى المرآة. هل من آثار أقدامك فى الممر، أم من شهقتك تحت شجرة الحناء، سوف يهمس القميص، سوف

تشتعل الخطوط". ( ص ٧٠)

فهل هذا الشعر نابع من الوجود الملتبس العابر "آثار أقدامك فى الممر" أم من التواصل مع خصوبة الكون فى "شجرة الحناء" أم هو يتأتى فى غمار الحب ، أو الدهشة، أو الألم فى "شهقتك"؟

عرفت أن التهشير فى اصطلاح التشكيليين هو الخط أو اللون الغائم غير قاطع الحدود. بينما "الخلفية غير محددة/ والجسد مثقل بصفاته/ والمثلث جامد فى مائه/ والوردة مرتبكة فى دسائس الظل/ لا مبرر لتهشير النهدين/ كل هذه الأعماق الوهمية خارج الحلبة" ( ص ٥٦)

ما أبعد هذا الالتباس الخصب عن زيف الوضوح القاطع، وعن "صيادى الينابيع الضحلة" الذين "يعرفون جيدا أنصبة الوداع وحصص المرايا" الذين "دائما يهبط عليهم الوحى ودائما يتحدثون بنفس الصوت" ( ص٧٨).

لا أعرف هجاء للشعر الزائف ــ فى حصص المرايا المحددة المرسومة سلفا ــ ولا لأصحاب الوجود الزائف فى "ينابيعه الضحلة" أصفى ولاأصمى من الجزء الأول من هذه القصيدة "مثلما فعلنا من قبل" ولكن النص ينظر إليهم ــ فى النهاية ــ بقدر من التسامح والفهم. أو على الأقل عدم فقدان الأمل :

على الأقل / بعضهم/ لم تتح له / الفرصة بعد" ( ص ٨٧)
أما فى النهاية فـ "كل شئ يمر" ( ص ٩٠) بقدر من المرارة ربما والسخرية ربما، وما يسمى واقعية النظر إلى الأمور ـ التى هى فى نهاية التحليل رفض بات للرثاثة والتفاهة والزيف، نعم، للأسف "كل شئ يمر" ولكننى لا أقبل أن كل شئ يمر، هكذا، بل أقولها ، ومادمت قلتها فقد أدنتها.

وإذن فإن بنية هذه القصيدة إذ تنتقل إلى الضفة الأخرى أى إلى صدق الوجود، فى بساطة الواقعة اليومية وتوشيجها بالحس الوجدانى الجسدانى معا أى فى انتقالها إلي سياق آخر، فلنسمه السياق الشعرى الحق، أو إن شئت السياق الميتافيزيقى المضمر ـ وهو السر ـ الذى يظل قائما ومخايلا ومراودا خلف كل واقعة حسية يومية: الملاعق والأطباق/ بعد لحظة سوف أنهى عزلتها( ص ٩١) "العصافير التى تنام/ فى أطراف القميص/ وهى تقبلنى على عجل/ أفشت لى بالسر" (ص ٩٤) والنص إذ لم يفش بالسر تماما فإنه لم يكتم البوح تماما.

ليت شعراء المشهد اليومى والجسد والواقعة المبتذلة يدركون أن سؤال السر وقوة الميتافيزيقا، والسعى إلى استبسار معنى الكون والكينونة إنما تكمن ـ بالضرورة ـ

خلف ابتذال اليومى واطراح الجسدى ومخادعة البساطة فى المشهد العارى من كل بلاغة إنشائية.

ليت شعراء التسعينيات عندنا يتأملون قليلا هذه المسألة.

ولذلك على وجه الدقة فإن "القميص" و"الثياب" أى الأغطية والأقنعة ترود هذا الشعر بلانقطاع ويدينها الشعر باستمرار: "القمصان التى بللتها يد النسيان/ لم تزل بلا جفون / بلا أهداب" ( ص ١٠٠) الشراع التى خطفتنا فجأة/ يجوز تذكيرها وتأنيثها.. لكن/ لماذا حين انكسرت/ اختزلت الثياب كلها/ فى قطعة واحدة؟". ( ص ١٠١)

ولهذا ــ على وجه الدقة ــ فهو يوما سيبتكر معطفا آخر، معطفا للتمرد، لا للتستر( ص ١٠٦) لأنه من المفترض أن نكتشف مهمة جديدة للظل" ( ص ١٠٧) أى أن نزيح حجاب التعمية والتضليل، لكنه لا يعرف ــ مع ذلك ــ "كيف يخلع عباءة الطقوس" ( ص ١٣٦) لأن الطقس بما فيه من ترميز وإحالة على المقدس وما وراء النفعى الاستهلاكى، هو فى النهاية أحد ملاذات الشعر.

ولكنه أيضا "يفضل القصائد المجروحة بضعفها" (ص ١٠٥) ولايحب تمثال الكاتب المصرى، لأن الطقس فيه نوع من اكتمال الانغلاق والنهائية غير القابلة للسؤال، أما جرح الضعف فهو

من ناحية إنساني حقا وليس قدسيا تماما ،وهو من ناحية أخرى جوهر الفن المشروخ المشقوق الذى يتيح للخيال أن ينطلق لا أن ينغلق، فليس من جوهر الفن الحق ـ فى تصورى ـ أن يكون محكم الصنعة، ذلك اكتمال زائف بالضرورة وصقال لامع وبالتالى كاذب، إذ أن الوجود مشعث ومجروح وممزق وكثيف مضطرب، لا أعنى بذلك انعكاسية سطحية وآلية بين الوجود والشعر، بل لعلنى أعنى تراسلا وتساوقا حميما بين هذين النوعين من الالتباس وتراكب أو تداخل المعانى والأشياء.

وفى هذا السياق ـ أو قريبا منه أو لصيقا به ـ يأتى هم اللغة "أو ربما شارة على لغة لم تولد بعد" ( ص ٧) "فما أقبح اللغة عندما لا تمر بشبابيك الطفولة" ( ص ٧٢) ذلك أن بكارة أو براءة أو طفولة اللغة حيوية وحاسمة، مما يعنى تدفقها مباشرة من ينابيع ما تحت الوعى والتدبر والتعقل، مما يعنى انتفاء نفعيتها "دوائر النص لا تصنع الحساء، كل الرموز حين تجرحك تضىء" ( ص ٧١) ولكن النص حينما يذهب إلى أبعد من ذلك فيتمنى : "حبذا لو خرجنا من ألفة اللغة/ إلى ألفة الفعل"( ص ٩٦) فلعله يخرج عن دوائر النص نفسها ليقع فى المحال، فإن ألفة الفعل نفسها إنما تعبر عن نفسها أو تجد نفسها ـ هنا وبالضرورة فى ألفة اللغة، والخروج من ألفة

اللغة، فى الشعر، هو المحال بعينه، إلا إذا كان خروجا باللغة عن ألفتها . لعل ذلك كله، فقط من قبيل التمنى المحال..

على أن من المهم هنا – فى ظنى – أن نلاحظ أن كل نهايات مقاطع القصيدة الأولى تأتى فى صيغة السؤال، فهل السؤال ينتقض القصيدة ، أم يكسبها دلالتها العميقة، ودلالتها هى بالضبط أن الوجود – والشعر – إنما هما سؤال.

كما أننا نلحظ فى نهايات كل القصائد كتابة متدفقة مفتوحة، هى أقرب إلى الكتابة الأتوماتية أو التلقائية التى افترعتها السيريالية وقننتها ، وإنما كانت دائما فى قلب الرقى والتعاويذ السخرية، وغمغمات الكهان والصوفيين هى جمجمة ما أبلغ إفصاحها فى الوقت ذاته، على مستوى من الإفصاح غير المعجمى بل لعله يقع فى منطقة السر الذى يتحدى اللغة نفسها.

عند جمال القصاص فى كل شعره – وهنا أيضا – صياغات صارمة للحب أو رومانسية صارمة، لا ترهل فيها ولا ميوعة وإن لم تعوزها النعومة والسلاسة، وإن كانت خيطها – وخطوطها – دقة هى إلى القلب أنفذ وفى الوجدان أعمق.

سأدخل الجنة مرتين/ مرة لأننى أحبك/ ومرة لأننى أفتقدك

(ص ٦٠)

أو "التحليلات التى .. / أشارت إلى رعشة فى القلب/ ليست سيئة بالمرة/ ولكنها اختزلت المشهد كله/ فى علة محددة/ فقط/ تنفس / بحب ( ص ٦٣)

الشاعر يقول أو يتساءل: "هل قلت كلاما عن الحب" ( ص ١٣٧)

نعم، أنت لم تقل إلا كلاما عن الحب، وقد "وصلت"

من الطرائق التقنية هنا ذلك الإيقاع المتكسر الذى نجده فى النثر إذ تستخفى فيه، وتستجلى، موسيقى داخلية لا تعتمد الجرس الصوتى المتراوح والموّقع فحسب، بل تعتمد كذلك وفى المقام الأول تراوح الصور والرؤى وتبادلها وتضادها وتناغمها.

وفى ظنى فما أشد خطل من يخرجون الإيقاع الداخلى المتكسر من دائرة موسيقية الشعر.

الشاعر هنا قد تخلى - إلى حين أو دائما - عن نظام التفعيلة الحرة، وعن موسيقاها التى مهما كانت متراوحة فلابد أن يلحقها قدر من الرتابة أوالرثاثة.

الشاعر هنا يلجأ أكثر من مرة إلى تقطيع الكلمة الواحدة إلى فونيمات أو مقاطع صوتية لها بلا شك وقع وإيقاع . من مثل "وح .. وحت" أو " تم ..هل" أو "هـ ..كـ ..ذا" أيأتى هنا إيحاء بالوجود المتكسر المتشظى، المتفتت الذى هو خصيصة

الوجود. الآن وفى كل زمان؟ وجود الحيرة والمتاهة؟

ربتٌ على كتفيك/ شهقت: ى ..ا . هـ .. / أخيرا التقينا" (ص ٥٠) ى ..ا .. هـ/ كل هذه المصابيح/ ولم نعثر على النبع" ( ص ٥١)

فى إطار هذا الإيقاع المتكسر تأتى دوامة نهايات القصائد ، فى صور متلاحقة . كاليدوسكوب متقلب متغير الألوان متعاقب الإشعاعات لا يتوقف عن الدوران يأخذ بالأنفاس ويشق أحجبة التقليدى المكرس المريح دون تعمل بل فى تدفق ينابيع داخلية عميقة تغذوها ثقافة ملحوظة وحساسية تصيخ السمع وتحد البصر للكون. وللكينونة معا. للخارج والداخل معا.

الجمال الذى أفتقده/ الجمال الذى يفرّ../ مثل أرنب الموسيقى/ يجرحني/ بخفة/ ويعلو..! ( ص ١٢٤)

وهو بالشعر "يصنع أذرعة للعناق" ( ص ١٢٥)

وفى العناق ـ التلاصق ـ الالتحام ما هو أكبر وأعمق من مجرد الرؤية والسماع وإن كان يتضمنها بالضرورة.

أى أن هنا بالشعر محبة للحياة فى قلب سؤالها. محبة تغلب كل هواجس الإحباط والموت.

ليست هذه فى النهاية إلا ملاحظات تأويلية قائمة أو

منبعثة من صميم نص جمال القصاص الذى أعتبره كتابا واحدا متراسلا كل كلمة فيه تتجاوب وتتراسل مع الأخرى، كل فقرة أو شطرة تضىء الأخرى، وكل اقتباس أو إشارة ليس اقتطاعا بقدر ما هو إشارة إلى تكامل.

الافتراض الوحيد الذى ألهمه النص هو تأويل ممكن ـ من بين تأويلات أخرى ممكنة ـ للسحابة وللمرآة. أما سائر الخصائص فليست فى ظنى مفترضة. بقدر ما هى ملاة ومفروضة من جسم النص نفسه (دعك من روحه فذلك من باب أولى)

هذه إذن بضعة تأملات فى كتاب أراه من أجمل إنجازات الشعر الحداثى الآن، فى تدفقه وعمقه وسلاسته المركبة فى آن.

رفعت سلام

# إشراقات

## «إشراقات رفعت سلام» (*)

سوف أعتبر إشراقات رفعت سلام، شأن الإشراقات الحقيقية، بمثابة ما هو أدخل فى باب الاقتحامات، والمغامرات، والتحديات.

فهذا النوع من الكتابة هو إقدام على تأسيس للكتابة. أعتقد أن تجربته الأولى التى نشرها منذ نحو ست أو سبع سنوات قد رفدها الآن إكمال يتجلى فى الكتاب الجديد. إكمال فتح بالفعل آفاقا كانت متوقعة ــ وممكنة ــ من مثل هذا النوع من الكتابة. ومع التأكيد ، مرة أخرى، على البديهية التى أصبحت الآن مبتذلة من فرط وضوحها، وكأنها ضربة لازب أن نقولها ونعيدها حتى الملل، دفعا لمظنة كأنها بدورها ضربة لازب أن تثور، وأعنى ــ كما هو ظاهر ــ أن لا فصل ممكنا بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى، وكأنهما متداغمان ومتفاعلان ، ولا وجود أبدا لأيهما دون الآخر، إلى آخر هذا الكلام الذى أخشى أنه قد غدا رثا، على الرغم من صحته. ومع ذلك كله، سوف أبدأ بأن أقترح بضع تصورات، وبضع تأملات، حول

الشكل فى هذه القصيدة الطويلة.

إذن، فقد سلمت ــ بداءة ــ بأنها قصيدة، (لأن ذلك ليس من السهل التسليم به فى بعض الأوساط، وحتى بين المجددين، والمغامرين بأعناقهم فى شوط التجديد الشعرى)

وزعمى ، أساسا ، أن هذا النوع من العمل قصيدة، وأنه شعر صراح خالص، وأنه ليس بنثر "شعرى"، أو شعر "منثور" كما كان يجرى الاصطلاح وكما يمكن ــ على سبيل الافتراض ــ أن يقال.

هذا الزعم يتأسس عندى على اقتراح فى تصور الشعر، يقف فى مواجهة التصور السائد أو الشائع.

ومن حيث الشكل ــ مرة أخرى ــ فإن هذا التصور مع أنه يسلم بضرورة نسق موسيقى أو إيقاعى، فى العمل الشعرى، إلاأنه يحرر هذا النسق من كل القوانين المسبقة الوضع، والمستخلصة من جانب معين من تراث سابق وسائد، والمحددة بهذا الجانب من التراث، بل يذهب إلى أن يحرره، حتى ، من مواضعات أو مصطلحات التراث الحديث، فيما تسمى بالشعر الحر أو الشعر التفعيلى.

هذا التصور إذن لا يجد جل الشعر العربى الحقيقى فيما سمى بديوان العرب، بل نجده على هامش ذلك "الديوان"

بالتحديد، وبالإضافة إلى شعراء العرب المتمردين، والصعاليك، والمارقين – وهم أسلاف هذا الشاعر – الذين طوعوا النسق التفعيلي الخليلي، فإن هذا الهامش الذي غالبا ما أغفله النقد الديواني، يتضمن ما أراه الأشعر، والأعظم، والأبقى في التراث العربي – بل الإنساني – الحي، من قبيل آثار النفري، وابن عربي، والحلاج سواء في شعرهم غير الموزون وغير التفعيلي أو في الشعر التفعيلي الموزون المقفى، أيضا. هذا التصور يرى أن تلك الآثار ونحوها، على قلتها وتفردها، هي حقا شعرنا، حيث تنصهر الرؤية في لغة تتجاوز "اللغة" وفي إيقاع داخلي له قوانينه التي لفرط رهافتها تكاد تكون سرية، ولكنها قائمة وهي دائما مفترعة افتراعا، ودائما لها حرية أن تسن قانونها وفق إلهام متجدد أبدا.

فإذا تأملنا قليلا في إشراقات رفعت سلام، من حيث الصياغة الشكلية فأول ما يبدو هنا، كما هو واضح، أشياء: منها التقسيم إلى ثلاث إشراقات، والإشراقة الأولى التي يسميها الشاعر "إشراقة المروق" تنقسم بدورها إلى أربع حركات، يسميها الشاعر مراودة، ومراوغة، ومراوحة، ومكابدة. ومن السمات الشكلية الأخرى إذا سلمنا على الإطلاق بإمكان الفصل – مؤقتا – بين الشكل وما نسميه المضمون، التنوع

فى الإيقاع والموسيقى بين حرية الإيقاع فى مقاطع متصلة طويلة ثم تنقيط هذه الحرية بقطع قصار تلتزم نسقا تفعيليا معينا.

ومنها اعتماد ما أسميه الخارفة، أو الإصاتة، حيث تتكرر حروف معينة، متواترة، متلاحقة، أو إن شئت هى أصوات معينة تتردد فى ترنان كأنه مقصود وكأنه عفوى فى وقت معا، ومنها على الأخص حروف الشين والصاد والسين والحاء والخاء (ص ٥٤) ، وهكذا عبر الكتاب كله. ومنها ، أساسا، هذا الازدواج، أو الثنائية إلى نهرين، إلى صوتين أساسيين، أو إلى متن وهامش، يدعمنا فى هذه التسمية اختلاف البنط الطباعى نفسه من كبير جذاب للعين ومسيطر، الى صغير كأنه هامس بصوت خافت لكنه قائم.

هذا إلى نوع من التنويع البصرى الذى يكاد يشارف ممارسات القصيدة الكونكريتية أو التشكيلية أو البصرية، انظر صفحة ٩٨ مثلا حيث تطبع كلمة "وتنحدر" على نحو مائل، ومنحدر بالفعل.

فضلا عن أن هذا التنويع البصرى يتضمن بطبيعة الحال نوعا من اقتراح وحتى إملاء، تنويع القراءة على نحو موسيقى معين.

كأن هذا الهامش آلة موسيقية تردف الأوركسترا الكبير، فهو نوع من البوليفونية أى تكثر الأصوات، دون أن يكون حشوا أو تزيدا.

أو قل هو نوع من الشرح، تفسير المتن، وهو تنويع على موسيقية المتن، دون أن يكون بالضرورة تنويعا فى دلالات هذا المتن، ودون أن يكون فيه تغيير على المعجم الشعرى، كأنه النغمة نفسها من مقام صغير.

إزدواجية أو ثنائية النص، عبر القصيدة ــ الكتاب، هو أيضا تقنية بريختية، أى تقنية تغريبية، بمعنى أنها تكسر الإيهام، أو الاندماج الانفعالى ــ إن كان ثمت ــ وتقطع الانسياب الوجدانى أو العاطفى أو حتى الفكرى فى نهره الرئيسى، تتوقف، وتوقف القارىءتخرجه من النهر الكبير للشعر إلى جداوله المشتقة.

هذه التقنية تتيح لنا حرية الانقطاع عن المجرى الرئيسى، أو مواصلة الإبحار معه.

وليس إدخال "الهامش" بالأمر الجديد على الشعر الحداثى، الجديد هنا هو الجدية، والأهمية، والمكانة التى تضفى على هذه التقنية.

هنا بيان عملى ــ إن صح التعبير ــ لممارسة حرية القراءة

ـ التلقى، أى حرية التشكيل والإبداع، مع الشاعر صنوا بصنو، لا باتباع النمط الذى يفرضه علينا الشاعر، فى المألوف، اتباعا قسريا تقريبا.

هنا إذن، اختيار حر للقارىء فى أن يمضى مع النص على الساحة الأمامية لمسرحه، أو أن يفارق النص إلى خلفيته، أو أن يتحرك بينهما.

من الاختيارات الممكنة أيضا أن تقرأ المتن، وحده، حتى النهاية، أو أن تقرأ الهامش (مادمنا قد اصطلحنا الآن على هذه التسمية التى يمكن، بكل مشروعية، أن تستبدل بها "الحاشية" أو "القصيدة الموازية" إلخ) وحده، من البداية حتى النهاية، باعتباره قصيدة واحدة مستقلة، أو مجاورة، وليست متداخلة (قرأته على هذا النحو، فكان ممكنا، بل كان أيضا دالا وممتعا) . ولك ـ إذا شئت ـ أن تراوح بين هذه الإمكانات، وأن تدخل الهامش فى المتن، أو المتن فى الهامش، متصلا فى ذلك أو منقطعا، وفق ما تحملك نزوة القراءة ـ أو ضرورتها الداخلية التى تلجئك على نحو مستسر إلى هذا أو ذاك النوع من القراءة.

ذلك ينطوى على أن مثل هذا الشعر لا يمكن ـ ولا يجوز ـ أن يقرأمرة واحدة فقط، بل مرات كثيرة، كما ينبغى أن يقرأكل

نص غنى ومحمل. وكما ينبغى أن تسمع الموسيقى أو تشاهد اللوحة والتمثال.

هل النص الثانى إذن ـ أو الثانوى ـ موزون كله؟ يتبع أنساقا تفعيلية فقط، دون أن تدخل عليه إيقاعية غير تفعيلية؟

فإذا صح ذلك، فهل هذه رسالة من الشاعر؟

كأنه يقول إن اتباع أو التزام الإيقاع التفعيلى البحت، الخالص، أمر ثانوى، أو ثان ، وليس أوليا، أو أول؟

أو كأنه يقول إن آلية الموسيقى التفعيلية، ورتابتها، مهما كان تنويع وتفريع الأوزان المأثورة، هو أيضا من قبيل الهامش على متن الحرية الشعرية؟

أهذا الهامش إذن هو بنص الشاعر "الغناء التفعيلى الكظيم"؟ ص ٧١ فإذا كانت هذه السمات الشكلية الرؤوية معا خاصة بهذه القصيدة كلها، أو تكاد، فإن فى القصيدة سمات شكلية أخرى هى رصيد مشترك فى شعر الحداثة المصرى، أو ما سمى بشعر السبعينيات الحداثى، منها على الأخص:

سيادة المجاز المفتوح، أو مجاز الجسر المكسور، حيث العلاقة بين طرفى المجاز واسعة ومركبة. فهو ليس من قبيل الاستعارة

المباشرة التى تجد فيها الرجل أسدا، أو المرأة تعض على العناب بالبرد.

ومنها كذلك امتزاج الرث واليومى والسوقى مع السامى والشاعرى والنبيل، حيث كل شىءهنا موضع للشعر، بما فى ذلك سقط المتاع، تتخلله روح الشعر السحرية، فتذوب الفوارق بين طبقات الكلام، فليس فيها الرصين ولا الركيك بطبعه وخلقته.

أما كسر حاجز التفعيلة، فليست لى حاجة إلى أن أشير إليه.

على أننى ـ فى خلال عرض سريع لهذه الخصائص الشكلية ـ لن أستطيع بالطبع، إلا أن أتطرق إلى خصائص مضمونية مرتبطة بها ومتفاعلة معها.

***

ليس هذا التقسيم الثلاثى الكبير للعمل الفنى جديدا بصفة خاصة.

فإذا ركزنا اهتمامنا ، أولا ، فى الإشراقة الأولى، أى إشراقة المروق، فإن التربيع أى التقسيم إلى أربع حركات فرعية أو داخلية، من الحيل التقنية الأثيرة فى أنواع شتى من العمل الفنى، ولكن الجديد هنا، ربما ، هو أن اختيار هذا الشكل

الرباعى، أو بعبارة أخرى: وضع القصيدة داخل أضلاع مربع لابد بطبيعتها الشكلية نفسها أن تكون حادة ومحددة، بل لابد أن تكون قاطعة وهندسية أيضا، شأن كل المربعات. هذا الاختيار يدخل فى تفاعل جدلى مستمر مع الطبيعة الانثيالية للشعر نفسه. مع التدفق الذى يتأبى على التحديد وعلى الهندسة. مع الاسترسال الذى يكاد يقارب إجراءً نوع من التداعى الحر المنساب . الماضى على وجهه دون تلبث. فكأن ثمة دوامات متموجة ومتدافعة تتقلب داخل هذه الأضلاع الأربعة للعمل. فلعل ذلك من أسباب هذا القلق، وهذا التوتر الذى تشيعه القصيدة للوهلة الأولى عند المتلقى. والسؤال الضرورى هنا هو مدى التوفيق الذى حققه القصيدة كلها، فى إطار تقسيمها الثلاثى إلى إشراقة المروق وإشراقة السفر وإشراقة الغياب، وفى إطار هذا الجدل، أو هذا التفاعل بين التقسيم الظاهرى وبين تقدم الشعر فى مساراته تلك المتقلبة المترجرجة المنبثقة من بؤر متعددة تعددا يكاد يستعصى على الإحصاء.

وهل هذه التقسيمات مفصلية، هل هى انتقالات، أم وقفات فى مسيرة واحدة؟

لعلنى قد لاحظت أن الإشراقة الأولى ــ والقصيدة، فى

كليتها ، إنما تمضى بدءا من نوع من الاستسرار إلى نوع من الجاهرة ، أى من منطقة داخلية أساسا، بل لا تعوزها نغمات كامنة من الرومانسية، فى مقطع "مراودة" إلى منطقة علنية و خارجية أساسا، تبدأ واضحة وقوية فى مقطع "مراوغة" وتعلو وتصطخب حتى المقطع الأخير.

أما فى تقديرى، فإن المقطع الوحيد الذى أراه مؤهلا لعنوانه، هو "مراودة"، بما توحى به المراودة من الحومان حول الغواية، والتلمس، وما تتشح به أساسا من صيغة النجوى، وما يقترب من الخطاب الملتاع.

وسوف تعود نغمة الالتياع المباشر هذه فى موضع آخر من القصيدة: "بلادى بلادى خط الدفاع الأخير الأخير" ولناعندها ــ فيما يأتى من الكلام ــ وقفة.

أما سائر مقاطع "إشراقة المروق" فكلها، على السواء فى ظنى، مراوغة ومراوحة ومكابدة معا، فى الوقت نفسه، على غير امتثال لحدود العنوانات ولا لحدود المربعات.

فى مقطع "مراودة" خطاب حار، مفاجىءدون تمهيد ، إلى كيان أنثوى، خطاب يضعنا على الفور فى قلب التقمص أو التوحد الحوارى مع الشاعر ــ وهى سمة رومانسية لاشك فيها ــ وفى قلب زمن مضارع قائم وماثل يتخلق فورا بافتتاح

القصيدة: "ها أنت" لكى يسلمنا على الفور أيضا، إلى الالتباس، أو إن شئت الغموض أو تعدد الدلالات بعبارة أبسط، إذ تحيط بنا من كل جانب دلالات الذاكرة والنسيان، والموج ـ أو البحر أو الماء ـ والطيور أو العصافير، ولكنها أساسا دلالة متكررة ما تنى تأتى فى طول القصيدة وعبرها: القتل والجثة والحتف.

وهناك طبعا نغمات الوقت أو الزمن، والمدى أو الفضاء.

بالإضافة إلى الألوان المتكررة، وبصفة أخص الأزرق، والعسلى، والقزحى.

وهكذا نجد أنفسنا، بمجرد أن ندخل إلى القصيدة، فى غابة متشابكة من الدلالات.

ولا سبيل إلى أن نجد طريقك فى هذه الغابة إلا بأن تفترض خريطة للتأويل، مهما بلغ من تبسيطها ومهما كانت مجرد احتمال من بين احتمالات أخرى. فهل تدلنا على تلك الحركة الدافعة للقصيدة ـ التى أشرت إليها من قبل ـ أى الحركة من الباطن المستسر، بما فيه من أصداء رومانسية، إلى واقع خارجى يراه الشاعر مدانا وبشعا، بل يراه أيضا بعين ساخرة لاذعة المرارة، هل تدلنا تلك الخريطة على مسار للتأويل، مشروع بقدر ما تكون مثل هذه المسارات مشروعة فى الشعر

الحداثى الذى هو بطبيعته، وبميزته، ملتبس أى قابل لأكثر من تأويل، وما دلالة القتل الاعتيادى، ثم نفى القتل فى آن؟

الإيجاب الكامل: "أنت قاتلتى الاعتيادية وأنا قتيلك العادى"(ص ٨)

ثم النفى الكامل: "لم تكن قاتلتى ولا كنت القتيل"( ص ٨)

ثم التركيب بالإيجاب وبالنفى المقابل له: "أنت قاتلتى ، ولست أنا القتيل" ( ص ١٠)

ثم تأتى الاشارة المتكررة إلى صرخة الحلاج الشهيرة "اقتلونى يا ثقاتى" ( ص ٩) خاصة فى المقطع الأخير.

وإذا وضعنا هذا النوع من القران المتكرر بين القتل والموت والحتف، وبين الذاكرة والنسيان من ناحية، وبينها جميعا وبين البحر والموج والماء من ناحية أخرى، فهل يصح لنا أن نرى دلالة البحر على خضم الواقع الاجتماعى والباطنى معا، وعلى مواجهة ــ هى مكابدة ــ أمام فعل العدوان المستمر الذى يقترفه هذا الواقع على الذات، ومقاومة الذات، التى تكتسب لنفسها ميزة جماعية فى جانب منها على الأقل، مقاومة هذه الذات إذن ووقوفها، قتيلة وغير قتيلة فى آن، مستهدفة دائما وقائمة أبدا من بين أمواج القتل؟

ما يعن لى، ويفاجئنى قليلا، أن القصيدة كلها تقريبا ــ خاصة فى الإشراقة الأولى وبالتحديد، فيما عدا المقطع الأول ــ تتلبس روح الإدانة والسخرية والتمرد والتمزق الغاضب وما شئت من معان فى هذا السياق، إلا فى الإشراقة الأولى المقطع الأول بالتحديد كما قلت، حيث تسرى روح أخرى من الحومان على أسى رومانسى أو نكهة على الأقل لهذا الأسى، وحيث يشيع نوع من الاحترام ــ غريب على سائر القصيدة كلها ــ فى الخطاب الموجه إلى هذا الكيان الأنثوى، الذى وإن كان لنا الحق فى أن ننسبه إلى المرأة أو الحبيبة أو الرفيقة . فإن لنا الحق أيضا فى أن ننسبه إلى شىء أكبر وأغمض وأعصى على التأويل، وإن كان لاشك فى حسِّنا بوجوده.

فهو كيان، لا يظهر على طول القصيدة وعرضها، إلا خفيا (ليس "الظهور الخفى" غريبا فى الشعر) أو مراوغا . وشديد الاستسرار: "لا جناح إن أتانى فى الوجه العسلى فاستسلمت للنسيان والذكرى بلا حمى"( ص ٣٢) أما روح الإدانة والسخرية فلا تعدم أن تتجسد ، بل لا تنى تتجسم ، هى مقتحمة علينا القصيدة كلها تزحمها وتزلزلها . وهى تتراوح من القرف والزهق: "سئمتكم مستنقعا سبخا وسردابا ستكنسه المكانس بعد حين". ( ص ٦٠) إلى "وأنا مرح دون مناسبة أصرخ

فى البـريـة يـا قــوم قــد زهـق الحـق وجـاءالـبـاطـل. إن الـبــاطـل كــان فعــولا " ( ص ٣٦) علـى كـل ألـوان قــوس قـزح الإدانـة والاعــتـراض مرورا بالمعابثة وتهشيم نبالة الشـعـر ونبالة القصد المفترضة. والحط بسـمـوه المفـروض ، لكـى تصبح الرثاثة نـفـسـهـا شـعـرا ويغدو العطب والشـوه شـعـرا وهـو يُدخل فـى الشـعـر شقـلبة "الفارس" أو التهـريج الصريح: "وأنا لست الحجر . فـامنحينى برهة من فضة. أو فامنحينى فضة من مستحيل فلم تمنحنى غير قبضة من هواءسـويتها ونفـخت فيها من روحى فـصارت حمار ا ركـبته إلى القصر الجمهورى الملكى القبلى الأسرى.." (ص ٤٩).

ثم انظر صفحة ٨٦: "ألا لا ألا إلا لأ لاء لابثُ

ولا لا ألا إلا لألاء من رحل

فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم قطعت الفيافى والمهامه لم أصل.." وهكذا..

أو صفحة ٨٩ إذ يبكى الشاعر "على الربوع والديار قليلا فى فـقـرة مـوزونة طـويلة كلهـا مما يمسـيـه الانجليـر Tongue in cheekبل أكثـر ــ هـى تخرج لسانهـا للشعر القـديم . على نحـو ما يقول:

هل يبلغنى دارَ حبِّى

صميدحيٌّ ضمخدديشٌ

خيخضعٌ خيضضٌ خضم

مرقاشمٌ قائش قشوشٌ

ملقلقٌ العنق عند عرف

مد لنفق الخُفِّ طنفتيشٌ" .. وهكذا

وهى فقرة كلها مقارعة للقديم. هذا إلى أنها ملاحاة ـ ربما كانت غير مبررة بل متجنية على اتجاه مرموق فى الشعر الحداثى نفسه ينحو منحى إحياء المهجور أو الحوشى من معجم اللغة ويمتح من كنوزه فاحشة الثراء وحافلة بالحيوية.

ومنذ أن يأتى مقطع" مراوغة" فى إشراقة المروق الأولى. يأتينا الخطاب موجها لنا جميعا هذه المرة. وبنغمة فى تقريريتها المباشرة لحد واضح للشاعرية القديمة. ليس فى مضمون الخطاب مباشرة وحده: ها أنذا .. أو ما تدعون ، بل فى صياغة هذا المضمون نفسه. بلا أدنى محاولة للتمسح بالتقاليد الشعرية المكرسة ، قديمها وحديثها ، فى الموزون المقفى أو فى القصيد النثرى الذى يترهف ويتجمل ويميس بين الاستعارات والكلمات المنتقاة. هنا الشاعر لا يلجأ إلى مثل هذا العمل. بل يواجهنا بتقريرية مباشرة وحد "للشاعرية" القديمة. يؤكد ـ كما قلت ـ تأسيسا لاقتراح جديد أو لنوع جديد من

الشاعرية.

الشاعر لا يتردد فى أن يقول لنا: "وأنتم القتلة" ..( ص ١٣) وإن كان لم ينكر، منذ قليل ، أنه أيضا قد شاركنا فى القتل فهو قاتل وقتيل، وشاهد وشهيد.(ص ١١).

لكن سعيه الصارم إنما فى اتجاه إقرار نوع من البراءة الأولية، نوع من التعرية الذى ما ينى يكررها حتى يصل بها صلب الأشياء، لأنه يسمى الأشياء بأسمائها الأولى.

فهل تأسيس هذا النوع من العمل الشعرى هو سعى إلى إزاحة أستار كثيفة من الأسماء الزائفة، أو الأسماء التالية، أو الأسماء المصنوعة، بحثا عن الأسماء البدائية الأولى؟ فلا نبوءة ولا رسالة مقدسة عنده، وهو عندئذ يلعب اللعبة الأثيرة عند شعراء الحداثة السبعينيين، حتى وإن كانت قواعد اللعب عنده جديدة، أقصد لعبة الشعر عن الشعر، أو بعبارة ممكنة، لعبة قلب الداخل ليصبح هو الخارج، فلا يعود الداخل ـ أو الموضوع ـ إلا الخارج نفسه أو "الشكل". الشعر هنا ـ قلبا وقالبا ـ هو اللعبة، وهو الحيرة، وهو البحث المستمر الذى ـ لفرط لجاجته وإلحاحه ـ يصبح هو نفسه هدف البحث. وأى بأس فى هذا على أى حال؟ فاللعبة قديمة جدا، والشعر صعب وطويل سلمه.

أعـود إذن إلى نسـق الخطاب الرئيسـى فى القصيدة كلها، الشاعر يوجه خطابه المباشر إلينا جميعا، إلى جمهور مدان ومرفوض، أو على أحسن الأحوال إلى قارىء متعدد متكثر، بضمير الخاطب الجمع ، يحثه وينهره، يستثيره ويأمره، ينفيه نفيا، حينا ، ولكنه يستصرخه ويستنجد به، فيما عدا طبقة خفية مستسرة من نجوى الذات أو نجوى هذا الكيان الأنثوى المضمر، انظر ، مثلا ، مفتتح، "إشراقة السفر" (وهى الثانية فى عقده ثلاثى السمط) لم يعد فى القلب متسع لأشلاءتنز الحزن والزرنيخ والذكرى الرخيصة فافسحوا لى برهة .. فاتسعوا قليلا أو فضيقوا..( ص ٤٧) أو فى صفحة( ص ٦٩) فاذهبوا فى السكون، اذهبوا فى الجنون، اذهبوا فى البكاء، اذهبوا فى النداء، اذهبوا فى ارتجال الفضاءالمرير.." وهكذا.

أو فى صفحة (٦٧) "هيا يا اخوانى هيا فمن رأى منكم منكرا ومن رأى حجرا على وتر موتور، شدوا جميعا شدة عفريت واحد، وأنصتوا إلى الصرير الصافى... اهربوا جميعا للشقوق والجحور.." ما يفضى به ـ مباشرة ـ إلى نوع من النداءالصريح، إلى : "فأين أنت يا طرفة يا نيرودا .. يا بوشكين".. وهو يكر على السبحة هذه الأسماء ـ النداءات الحبيبة إليه مرورا بأصلان وطه حسين إلى جيفارا ومايكل أنجلو، تعالوا

جميعا بأسلحتكم المشهرة الماضية.. والأيدى على الزناد..»
وهكذا فى خطاب مباشر تصل فيه الصرخة إلى علو ثاقب ناشز عن تركيب القصيدة غير متسق مع سائر القصيدة التى يخامرها احتجاج وتمرد ولكنه دائما مخفف اللذعة بسخرية مهما كانت حرافتها إلا أنها غير منفرة لأن حدتها لا تصم المسامع. فلم يكن الشاعر بحاجة إلى إثبات قيمة الشعر أو الفن أو الوطن بكل هذا الضغط. فإنما كل نصه الضدى هو إثبات أخفى وأفعل . فكأنه هنا ينهمر فجأة بالبكاء. بينما فى سائر عمله كانت المداراة باللوعة والتواء البسمة أفضح وأدل.

صرخته بالسخرية و "صهيله" ــ كما يقول ــ هو برهان على إيمانه المحبوط بهذه القيم الكبرى. محبوط صحيح ، ولكنه إيمان ماثل وراسخ فى الرسيس..

فى خضم التدفق العارم الذى تفيض به القصيدة. سوف أجتزىء بضع سمات ، على سبيل المثال. معترفا من الأول أن الاجتزاء وإن دمر روح القصيدة ، فلعله أن يهدينا قليلا فى وسط غابتها بعد أن نفرغ منه. وبعد أن نفرغ للقصيدة كلها كيانا واحدا غير مجتزأ.

سوف أشير فقط إلى أهمية الدور الذى تلعبه صيغة المخارفة أو صيغة الإصاتة. أى اعتماد نوع من الموسيقى جديد.

وهو ــ فى الوقت نفسه ضارب بجذور فى محتد التراث العربى العريق. وهى موسيقى بديلة لأنها تحل فى نهاية الأمر ــ جزئيا على الأقل ــ محل موسيقى الدق والمد. الخبط الدق. السكون والغنة. الرنين والوقف. فى النسق التفعيلى التقليدى. بكل أشكاله القديمة والحدثة. أما هذه الموسيقى البديلة. فهى التى تستفيد من إمكانيات لا حدود لها. تقع فى المنطقة الغامضة والمشتركة بين الكلمة ذات الدلالة وبين الصوت الذى له ــ بمجرد جرسه ، دلالة أخرى(كما فعلت منذ وقت مبكر. فى "رامة والتنين" وقبلها فى فقرات من كتبى الأسبق. وأكدته فى سبع فقرات كاملة طوال من "الزمن الآخر") فهذا المزج بين نوعى الدلالة. المفصح عنها من ناحية والكامنة من ناحية . المحددة بالمعنى ــ مهما كانت قادرة على الإيحاء ــ من ناحية. وغير المحددة بطبيعتها لأنها مجرد صوت. ولكنه صوت قادر على خلق إيحاءات واسعة أيضا. من ناحية أخرى. هذه الموسيقية الجديدة. إذن عنصر من العناصر الفعالة فى هذه القصيدة. والأمثلة عليها كثيرة ومضفورة بعناية عبر القصيدة كلها. لتكون تركيبة أساسية من البناء الجديد لهذا النوع الجديد من العمل الشعرى.

"ترسم الخوف خروفا أخرق الخطوات يخترق الخلاء إلى خريف

من خرافات خبيءفي خوابي الخمر يخترع الخديعة خرقة من خروع لا ترتخي في المدخل الخالي ادخلوا خفافا واخلعوا خفافكم خيرا لكم.." ( ص ٥٤)

أو :

"يشبه أشياء شائهة

• تتشاجر في شبق مشنوق

أشجار شاهقة

من شهوات مشدوهات

ونسيج مسروق

يشبهني

شكلا .." ( ص ٦٦ ــ الهامش ٢٧)

أو :

"أشق لي طريقا

يبتل عشبه الريان" ..( ص ٧٠ ــ الهامش ٣٣)

وفي هذا كله تناص واضح وسافر أو استلهام جواني ومستتر من عدة نصوص ــ جذور ، طافية على غمر هذا النص أو غارقة فيه دون أن يفقد النص خاصيته التي هي للشاعر وحده، في هذا السياق، وبصوته وحده.

"ليس لي

صوت في الصباح الصحو

صمت موصد في فاصل لا ينتهي.." ( ص ٧١)

***

سوف أنسب "إشراقات رفعت سلام" إلى أسلافه الخلعاء الصعاليك والمتمردين والآبقين، باعتراف الشاعر وعلى الرغم من إنكاره ورفضه. لأن الرفض هنا هو نوع من الاعتراف. وإلى حد ما، سوف أجد في العمل ــ بالرغم من اعتراض الشاعر ــ قدرا لاشك فيه من العدمية والسوداوية أيضا. فالاعتراض هنا من جانب الشاعر هو في وجه من وجوهه تأكيد وتثبيت. لكنني سوف أوافقه ولا أوافقه في آن على أنه "قد خلع عنه الأسماء والصفات كلها ليصبح ممتوعا من الوصف والتشبيه"، فمهما كان مسعاه حقا وصادقا في اتجاهه نحو "البحر" رأسيا، إلا أنه مع ذلك قابل للوصف والتشبيه. (وبالمناسبة، فإن "البحر" متقلب الموج عند الشاعر، فإذا كان مرة هو الواقع القبيح القاتل، الذي على شطه نصف القتل ونصف النجاة. فإنه أيضا قُبَّرة ــ كأنه هنا هو الشعر نفسه ــ وهو مرة ثالثة شيء أولي بدائي أصلي كأنه جوهر الوجود نفسه)

في سياق تراث التمرد الصعلوكي هذا ، وفي سياق روح

العدمية والسوداوية، التى وإن لم تكن هى السائدة ولا الوحيدة فى هذا العمل، فإنها محسوسة جدا بل ومقتحمة أحيانا .. فى هذا السياق إذن يتناول الشاعر ما كنا فى الحس العام نراه لآلىء التراث وفرائده، لكى يحوله بكيمياء شعره إلى محار وصدف فارغ أو إلى مجرد أدوات تندرج فى المفردات المعاصرة اليومية. أليست الصعلكة والأبوق والعدمية هى ــ أيضا ــ خلع وشاح القداسة عن المأثور المكرس الذى لا يمس؟ الأمثلة واضحة ولا حاجة بى لتكرارها.

ولكنى أريد فقط أن أقترح جانبا آخر لهذا التناول للتراث . فلعلنى أجد فيه نفس الحركة التى تسير وتدفع القصيدة كلها، حركة الصدور من الإحباط الخاص ــ أهو إحباط داخلى، ذاتى؟ ــ إلى الإحباط العام. فمن أوضح دلائل الإحباط العام ــ والقصيدة تغص بدلائل هذا الإحباط ــ "تحطيم الأيقونات" أو تحطيم الصور المقدسة. أريد أن أقول ببساطة، إن إدخال مفردات التراث فى هذه القصيدة لا يجب أن يؤخذ على وجهه الظاهرى، يعنى لا يجب أن يؤخذ بجدية، بمعنى من المعانى، فيقال مثلا إنه غير موفق، أو إنه لا ضرورة له، أو إنه سىء ولا ينطبق على المراد، إلى آخر هذا النوع من النقد الساذج، بل أظن أنه لا يندرج إلا فى السياق الخاص الذى أوضحته: سياق

التمرد من ناحية، والإحباط العام من ناحية أخرى.

رفعت سلام ــ كما هو واضح فى إشراقاته ــ يجمع بين التراثى والعصرى، من غير تجاور أو تراص، بل فى اندماج حقيقى، السلفى والحداثى(شأن السامى والرث) لا يتراصفان فحسب، بل يتداغمان: "دمى مباح لذوى القربى واليتامى وعابرى الطريق بلا التفات للعربات المارقة أورنين أجراس المترو عند إشارات المرور"( ص ٥٠) أو "اصعدى .. فاصلة "دمى يمتد من ٥ شارع الشيخ محمد رفعت إلى الشوارع والميادين إلى دار الثقافة الجديدة إلى الخانات والآثار المملوكية إلى المقطم ليصب فى إحدى مقابر السيدة عيشة.. كيف خاننى الرفاعى والسلطان حسن وبرقوق وحاءراءصاد سين أنتم قتلتى المباشرون..إلى آخره( ص ٩١) أو انظر صفحة (٥٢) ما الفرق بين وردة وحجر بين شجرة ووتر بين اسمها والنشيد بين الخنجر واستدارة الأفق بين الدولة والحمار".

***

فى تقديرى أن "اشراقات رفعت سلام" إنما هى نص ــ ضدى قراءتى للإشراقات تكشف لى أن محورها الأساسى هو "ضدية النص". وليست قراءتى ــ كما لا أحتاج أن أقول ــ إلا قراءة محتملة أو ممكنة من بين قراءات محتملة أو ممكنة أخرى.

ليس ذلك مجرد التناص العكسى مع التراثى والسلفى والمقدس. بل هو أكثر بكثير . كأنما هو نقض لها. وكأنما هو نص ينتمى بالفعل إلى أحد أبرز الخوارج المحدثين الذين يرفضون ـ الآن. كما رفض أسلافهم ـ الاحتكام إلى ما يجمع عليه سواد الأمة:

"نمضى إلى الوادى المقدس أنبياء آبقين نأمر بالمنكر وننهى عن المعروف دون أن نكظم الغيظ أو نعفو عن الناس"( ص ٦١)

"فهل أغمد خنجرا فى عين أول من يقول لى صباح الخير أم أعلن اسم حبيبتى الذى أخفيته عن زوجتى مائة عام أم أجمع كل كلاب الأرض السعرانة نزحف جيشا متحدا لهدم النظام الاجتماعى وأجلس على قمة الأنقاض وأغنى..( ص ٥٤ و ص ٥٥)

"أنا الغريب المريب الذى لا يكظم الغيظ لا يعفو عن الناس"( ص ٨٧) فى هذا النص ـ الضد" فضلا عن النص القرآنى العظيم بطبيعة الحال: "أخرق الأرض. وأبلغ الجبال طولا.

هنا ـ فيما أتصور ـ تأتى شهوة التناص إلى حافة "الرحم المقلوب" على نحو قد يكون آليا. أى ميكانيكيا بحتا. وغير دال أو على الأقل فيه تزيد. فضلا عن التطاول المألوف.

***

لا أحتاج أن أقول إن هذه القصيدة ، كلها ، بما فى ذلك هامشها أو مزدوجها الذى يأتى مطبوعا بحرف أصغر أى أكثر خفوتا ، تجربة كاملة فيما يسميه صاحبها تعدد الأصوات أو تعدد المستويات ـ وهو أحد مقولاته النقدية الأثيرة لديه ـ وإن الجدة هنا ليست فقط فى تجاور أو تراوح أو تناغم وتداغم هذه المستويات وتلك الأصوات، على سبيل المثال بين الإيقاع المسترسل غير المحكوم والإيقاع المنظوم المحكوم، أو بين الخطاب الموجه للمفرد، وللجمع، وبين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وهكذا، هنا ـ حيث تندغم طبقات عدة بلا فواصل، بين الشعرى والسوقى، بين النبيل والرث ، بين الغنائى والتقريرى، بين صرخة الذات الملتاعة وسخرية الناقد الممرورة، بين لقى الإلهام الشعرى بجمالها وشفافيتها وبين ضربات الشتيمة العلنية التى تصل إلى حد البذاءة والإسفاف المقصود ، بين البوح والافضاء عن سرائر الأحزان وبين التعتيم علينا بمفردات الصحف والإذاعات وتشويهات وجه المدينة القبيح، وهكذا.

لم تبق لى ـ ربما ـ إلا بضع لفتات تأويلية فى هذا النص الفريد، الغنى، المواربكنوز غير مفضوضة.

وأول ما يلفت البصر النقدى هنا هو حمولة الطاقة

متعددة الطبقات لمفردة أو مضمونية "الوقت" عن رفعت سلام. "وتوصد أبواب مصر فمن دخلها غير آمن ومن غادرها غير آمن" ( ص ٦٢)

"قلت أنت الأحد الصمد" ( ص ٦٣)

"فمتى ينفخ إسرافيل فى الصور متى أنحل صرخة واحدة توصد أبواب السكينة والفرار إلى حقول القمح والتوت الوراثى"( ص ٦٤)

"أنسل إلى الرحم المقلوب" ( ص ٦٦)

أى أن الشاعر الآبق يعود إلى التراث ـ إلى "التوت الوراثى" ـ إلى الأصل التراثى المكرس، ولكنه عنده "رحم مقلوب" لا يشبه طيبة أمى

أو عينيها

يشبه أشياء شائهة.." ( ص ٦٦)

إلى آخر ما جاءفى النغمة الخلفية أي فى هامش المتن

"فهل يكون لى أن أسمى الأفق ثوبا ضيقا، والكتابة ورطة، والدولة سيركا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاة والسكون سكينا والجرائد جيشا من الداعرات والندوات فنجانا فاترا من الخواء.. والشعر شركا شائكا والمآذن حرابا سامة حتى مطلع الفجر" ( ص ٧٣ وص ٧٤).. وهكذا يستمر النص الضدى كأنما

يعتمد أيديولوجية فوضوية (أناركية)أو أيديولوجية الخوارج والقرامطة القدامى والمحدثين.

ولكن هذا "النص الضد"إنما يقوم أيضا على حوار متصل مع الأسلاف المكرسين حوار هو أحيانا تسليم وإذعان للمسلم به إجماعا من الأمة، وأحيانا هو رفض للمسلمات وهنا تناص مضمر مع نصوص غائبة، أو تناص سافر باقتباسات لا خفاءفيها ولا خجل منها.

".. ليشتعل التصفيق فى برد الشتاء دافئا دافئا. فأغنى فى مرح اقتلونى يا ثقاتى

إن فى قتلى حياتى

ومماتى فى حياتى

وحياتى فى مماتى( ص ١١٠)

أشباح المتنبى "وأموالى المواعيد" وامرىء القيس وطرفة بن العبد والمعرى، بل والبهاء زهير، وشوقى، والصوفيين، والنظامين، والمقعدين أصحاب الأجروميات المنظومة وإليوت. (ص ١٠٧) وكفافى، ( ص ١٠٤) والمسيح، ( ص ٩٥) وغيرهم كلها تحوم فى هذا النص - الفن، فضلا عن النص القرآنى العظيم بطبيعة الحال: "أخرق الأرض، وأبلغ الجبال طولا" هنا - فيما أتصور- تأتى شهوة التناص إلى حافة "الرحم المقلوب"

على نحو قد يكون آليا، أى ميكانيكياً بحتا، وغير دال أو على الأقل فيه تزيد، فضلا عن التطاول المألوف.

***

لا أحتاج أن أقول إن هذه القصيدة، كلها، بما فى ذلك هامشها أو مزدوجها الذى يأتى مطبوعا بحرف أصغر أى أكثر خفوقاً، تجربة كاملة فيما يسميه صاحبها تعدد الأصوات أو تعدد المستويات - وهو أحد مقولاته النقدية الأثيرة لديه- وإن الجدة هنا ليست فقط فى تجاور أو تراوح أو تناغم وتداغم هذه المستويات وتلك الأصوات، على سبيل المثال بين الإيقاع المسترسل غير المحكوم والإيقاع المنظوم المحكوم، أو بين الخطاب الموجه للمفرد، وللجمع، وبين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وهكذا، بل يصل هذا التهدد فى النهاية إلى حد التمازج والانصهار- وهذه هى السمة الأساسية هنا- حيث تندغم طبقات عدة بلا فواصل، وبين الشعرى والسوقى، بين النبيل والرث، بين الغنائى والتقريرى، بين صرخة الذات الملتاعة وسخرية الناقد الممرورة، بين لقى الإلهام الشعرى بجمالها وشفافيتها وبين ضربات الشتيمة العلنية التى تصل إلى حد البذاءة والإسفاف المقصودة بين البوح والإفضاء عن سرائر الأحزان وبين التعتيم علينا بمفردات الصحف والإذاعات

وتشويهات وجه المدينة القبيح، وهكذا.

***

لم تبق لى - ربما- إلا بضع لفتات تأويلية فى هذا النص الفريد الغنى الموار بكنوز غير مفضوضة وأغوار لم نكد نسبرها . وأول ما يلفت البصر النقدى هنا هو حمولة الطاقة متعددة الطبقات لمفردة أو مضمونية "الوقت عن رفعت سلام، "إشراقة السفر" (وهى عندى إشراقة أخرى للمروق، ــ والمروق لا يعنى الهروب بحال بل هو حركة تمرد مستمرة ــ تسبق "إشراقة الغياب" التى هى أيضا مروق صريح) تبدأ بـ "وقتى ضيق وأنا شديد الاتساع وقتى صخرة وأنا قطرة من مطر آسن دون انقطاع" ( ص ٤٧)

وسأبدأ بأن أطرح افتراضا ــ هو فى الوقت نفسه استخلاص ــ لشحنة المفردة ــ الرؤية ــ الظاهرة الخامرة لعمل هذا الشاعر بأسره: الوقت.

الوقت عنده ــ فى تصورى ــ هو الهوية وأحوال الذات فى معراجها وارتطامها بالعالم ــ أى بالموضوع.

و"إشراقة السفر" عندى هى إشراقة الرحلة بين الوقت إلى الوقت، من الميلاد إلى الميلاد، لا إلى الموت، فليس عند هذا الشاعر موت بل عنده وقوف على حافة "الانتحار" دون سقوط

فيه.

"نصبونى سيد الوقت" ( ص ٤٨)

"إنه العويل الليلى... يصعد سلم الوقت وئيدا" ( ص ٥١)

وسوف نرى، دلالة العويل الصراخ الذى هو وجه آخر من وجوه القول، أو "الشعر" ، أو شهادة "الأنا".

"سيجىء وقت للبكاء

سيجىء وقت لارتجال الصمت والنسيان

وقت لانهمار القلب منكسرا..

وقت لانفلاتى نحو مملكة من الغيلان والجان الأليف" ( ص ٥٣)

فهذه مقامات كأنما هى معراج صوفى

"فأنأى بنفسى عن الشبهات البرجوازية البيروقراطية أو البونابرتية أو ما شابه ذلك إلى أن يحل الوقت أو الصمت أو الموت" ( ص ٥٧)

و"الموت" هنا بديل الصمت ، بديل درجة من درجات المعراج، إذن ليس الموت هو الفناء الثبور الهلاك، بل مجرد التوقف عن الصرخة الولولة البوح الإفضاء.

"لا الموت يشبهنى ولا اللغات، لى فى كل موت صحوة ذاهلة" ( ص ٨٠، الهامش)

***

أما الدليل النصى على تعادل الوقت مع الذات فهو: "عند اختلاط الوقت .. أو اختلاطى" ( ص ٦١)

أو

"أمتطى الوقت ألعوبة أو حمارا حرونا إلى قبة من سواد فألقى غزالا من الصمت" ( ص ١٩)

وهو تنويع على مادة نغمة اختلاط الوقت والصوت المذكور نفسها.

"وقبضة من انتصاف الوقت

أو وقت من انتصاف الهجير

إنها دينونتى الأولى" ( ص ٧٤)

والدينونة الأولى هنا ليست إلا الميلاد ، أو الموت المجازى الأول، الذى يأتى عند المنتصف. عند البؤرة أو عند سرة الذات. مركز الأنا. "الوقت يأخذ شكل مقبرة"( ص ٩٠) لكنه ليس مقبرة بل هو يأخذ شكلها فقط دون جوهرها . ويبدأ مقطع واو قاف تاء من "إشراقة الغياب " بـ : سيتسع الوقت لى كل وقت ومملكة من الماء والأرجوان ووقت طليق أنا سيد الوقت الذى لا يجىء أجىء بلا وقت فيتسع الوقت لى.." ( ص ١٠٧) هل حان وقت الشاى سيدتى ( هذا إيحاء من ت . س. اليوت) أم حان وقت

انكسار الصمت والحزن الطرى وقت ارتجال الرقصة الفجرية الأولى.. وكنت وقتا مستحيلا ليس لى وقت، أنا سيد الوقت .. وأنا افتراق الوقت" ( ص ١٠٧ و ١٠٨) وهكذا تمضى مسيرة الذات فى جدلها المتصل مع الموضوع ـ العالم ـ الآخر، عبر نقائض مستحيلة وتناغمات مستحيلة، "بين الإقامة والسفر" أو "قطرة من مستحيل".. ( ص ١٠٩)

***

من اللبنات الأساسية فى البنية الشعرية عند رفعت سلام لبنة يتردد تشكيلها خلال عمله كله هى الوردة لا ننسى أن له ديوانا أول بعنوان " وردة الفوضى الجميلة" وهى عنده دائما هذا : جمال منبثق ـ أو مصنوع صنعة حميدة ـ من بين ركام التشعث والخراب الجميل( ص ٢٥) والفوضى، كأنما هى "القصيدة" أو بديل "الشعر" فى عالم مدمر، أم أنها حولاً عن ذلك، أو معه فى وقت معا ، هى ذلك الكيان الأنثوى الرقيق الذى ما ينى الشاعر يناجيه ويلوذ به؟

"وأنت وردة المحال"

يؤطرها ويحيطها بما يشبه الخرطوشة الفرعونية التى لا تؤطر إلا أسماء مقدسة مكتوب لها الخلود، مع أنها فى أكثر من موضع "وردة للسراب" ووردة للخراب، وردة للغياب، ( ص

١١٠) ووردة تختار التراب. "وردة من الرمال ترتوى دمى الشحيح". ( ص ٨١) و"وردة الهباء" ( ص ٨٠ ـ الهامش)

على أن ما يؤيد هذا التأويل المفترض هو اقتران الوردة فى أكثر من موضع بالصهيل، أو الصدى، أو الصراخ..

فإذا فهمنا هذه المفردات وما يجرى مجراها على أنها قول الشاعر وبوحه وإفضاؤه، وإذا ما تلمسنا فيها أنها ـ دائما ـ استصراخ وحث ونداء عال ـ ليس نجوى بل ولولة ـ فلعلنا نستضىء أكثر ونحن فى سراديب هذه الإشراقات الملتبسة المفصحة عن ذاتها وعن ذات الشاعر معا.

وما من حاجة حقا إلى تمثل الأمثلة على هذا التصور من بين الكثير الكثير فى "الإشراقات" فهى تكاد تغص بها وتفيض ـ بل تطفح:

"وصرخت لا أيها الناس ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولا الشيزفرنيا ولا البنيوية الوبائية لكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كونى لا تكون أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى وئيدا" ( ص ٢٤)

وقد يكون هذا المثال طويلا إلى حد ما ولكنه دال، ولعله نص جامع إذ نرى فيه ضدية النص: أقول للأشياء كونى لا تكون. كما نجد "خيول الوقت التى تمر وئيدا(كأنى بها تحمل

حديدا) كما نعرف صرخة الرفض والتمرد والسخرية المرة.

"أسراب من الصرخات

تأتى فى المساء

وتبنى عشها المشروخ

فى جسدى المشظى" ( ص ٨٠ ــ الهامش)

"كسرة أخرى.

ويبتدىء الصهيل" (ص ٥٦)

"أخرج الآن الهوينى

صرخة عرجاء

أو قوسا من الصمت المداهن والندامة" ( ص ٥٧)

أنظر الخيار المرير ــ أو الطريق المرير كما يقول:

"ليس لى

صوت على صخر

صراح فى الصباح الصحو

صمت موصد فى فاصل

لا ينتهى" ( ص ٧١)

"شوكة منكسرة أو صرخة منحسرة عن فخذها اللذيذ (ص ٥٨)

" لا تعيرونى اهتماما إنه العويل الليلى ( ص ٥١)

"واخرجوا منا إلى حقول الشوك والصبار حتى نرتوى
من العويل".. ( ص ٧٩)
"وانتصبت على رصيف السهو ذاكرة من الصرخات ( ص ٨٠)

"وأتلو رقيتى
أو صرختى الفجعى،
وأمضى نحو بيتى الأخير" ( ص ٧٥)
"انفلتُ من القوس تفاحة حامضة
أو نجمة مجهضة أو عواء زنيما" ( ص ٧٢)
أدمدم بالعويل لأوقظ الموتى"
"صرخة تنام فى أذنى..
"صبح يشبه الصراخ"(هامش ص ١٠)
"أنا براح النواح" (هامش ص ٨٥)
وانظر التوحد بين الذات وبين شقة الصراح أو النواح
"ونقرى ما شئت أن تنقرى
إلى أن يرعوى العويل والصهيل ( ص ٩٩)
ولتصبرى إلى أن يرعوى العويل" ( ص ١٠١)
"لم أكن صخرا
لينبت فوق أقدامى الصهيل

لم أكن قبرا

ليهطل فوق أعضائى العويل" ( هامش ص ٥٥)

ولكن فلننه هذا الطابور الطويل من الأمثلة بامتزاج الذات بالقصيدة (أو المرأة) الأنا بالصرخة (أو الأنثى) ، الوردة بالصهيل.

"بنفسج يميل للسواد وردة من الدخان والصهيل تطفو فى دم الجنون" ( ص ٧٣)

والندى" ( ص ٧٣)

"من يسعفنى بامرأة شاسعة تشبه الفوضى الجميلة وردة من الصهيل والندى" ( ص ١٠٤ )

"فأرتقى إليها دونما انتماء وردة من الصهيل والصدى .. ( ص ٨٢)

"يا وردة الغياب الغامض ..( ص ١١٠ المتن)

"بين حقل من صهيل" ( ص ١١٠ الهامش)

بل إن الكتاب كله ينتهى بنغمة أخيرة:

فافرنقعوا عنى،

فإنى

فالت

للضفة الأخرى:

نشيجا

أو

صهيلا ( ص ١١٤)

"الصميل" ـ السحر ـ إذن هى كلمته الأخيرة

***

وبين قوسين فلعل من الشائق أن نتتبع عند هذا الشاعر "مينورولوجيا" النص وغرامه الخاص بالألوان والمعادن والنبات. فالزرقة هى لونه الأثير والفضة هى معدنه الأثير ـ لا الذهب ـ هى فضة من مستحيل لايريم و "فضة السهو الجميل" ( ص ٧٩) والعقيق والمرجان والياقوت واللازورد أحجاره الكريمة. أما نباتاته فهى الينسون والتوت والحناء . والوردة. بالطبع . الوردة إلى ما لا نهاية.

***

"إشراقة الغياب" ليست عندى إلا تنويعا نغميا على إشراقتى المروق وإشراقة السفر. ومع ما يبدو من حركة متصلة فى النص لا تستنيم من مروق إلى سفر إلى غياب ومن رحلة إلى رحلة. فإن هذا الذهاب والجىء المستمر إنما يستند إلى نص صلب، وواقع صلب. ومواقف صلبة. ليس فى هذا العالم تسايل. أو ميوعة الشطح الملحق والأرض الراسخة ليس فيه تهويم أو تحليق منفلت الإسار . ومهما بدا من أنه

يشرق ويغرب ويضرب فى فيافى التسلسل المتداعى دون ما رابط ظاهرى، فإن التيمات (الموضوعات) الأساسية صخور راسخة فى تموج واضطراب تيارات هذا البحر: صخور تيمة الضدية (أي التمرد العصرى وميراث سلالة الخوارج معا) وتيمة الصرخة الصهيل والوردة المرأة.

ومن قبيل ضدية النص أن تبدأ إشراقة الغياب بحرف "قاف" وأن تفتتح مقاطعها التسعة بحروف مفردة ملغزة: قاف ، راء، عين، حاء، راء، صاد، سين، لام ، خاء، كاف ، واو، قاف، تاء، ياء.

ولعله من غير الضرورى أن نحاول تلمس معان أو تفسيرات لهذه الحروف، أو أن نرجع بها إلى حروف الحلاج، والطواسين أو ابن عربى،أو أن نركب منها كلمات ودلالات. سنتعرف فيها "الوقت" و "ياء " النهاية، ربما، ولكن ماذا نفعل فى "قر عينا" مثلا أو فى "حرص على السلخ" كل ذلك بحث شائق، بلا شك ولكنها مقاربات لا ضرورة لها فى تقديرى، إلا أن الشاعر ـ ربما ـ يجعل منها ألوية لمضادة النص المكرس.

***

هذه النزعة الضدية هى التى تلهم النص كله .

أما أن يقول الشاعر "أن تصفونى بالعدمية والسوداوية أنى شئتم، فلا تهتز شعرة منى، فقد خلعت عنى الأسماء

والصفات لأصبح منوعا من الوصف والتشبيه( ص ٢٢ ) أو أن يقول "متهم بالانعزال عن الجماهير الشعبية والعدمية الذاتية والشكلانية إلخ إلخ إلخ فهل كنت أعمى أم مبهورا بالجثث البيضاء.. ( ص ص ١٠٣ ــ ١٠٤ ) فذلك لا يحول أن النزعة العدمية فى القصيدة سارية ومخامرة ــ ولكن ليست لها السيادة ، ليس فقط. (وهو مهم) بما يقوله الشاعر:

فإنى فالت من حبلى المعقود

أنتظر القيامة. ( ص ٣٣ )

أو :

"وشارتى الشهيرة خرقة الصعلوك. ( ص ٣٧ )

"أشهرها ــ برغم الأنف ــ بالية وعالية.

بلا إذعان" ( ص ٣٨ )

بل أساسا لأن القصيدة ، شأنها شأن الكثير من شعر الحداثة السبعينى تتخللها روح وقيم ما أسميه السيريالية الجديدة وهى سيريالية لا شأن لها بالتأثر أو التقليد (هذه قضايا رثة) ولها خصائصها المتفردة بالتأكيد. ولكنها أساسا قيم تدفعها نزعة التحرر والتمرد. وروح المقاومة. وهى قيم مقاتلة. فى النهاية. وحتى النهاية. حتى لو خرجت للقتال متشحة بـ "وشاح" الصوفية المقلوبة على وجهها الذى

يسميه الشاعر "شائنا" أو تحت خرقتها البالية ــ

"فانظر أمرى تجدنى شائها أو شاردا أو شاحبا أو ما شئت فقل لى فقال اصمت دهرا( صخرة صارخة صرخة صخرية) (**) اصمت دهرا لا تنطق بعده إلا كفرا مبينا فاضحا بلا انتظار أو فخار يا سيدى وحبيبى"( ص ٥٨)

"خرقة خرقاء.. تعلو صارى الوقت اللعين"( ص ٦٠)

يعنى، فى تأويلنا ، ضدية الصوفية تسيطر على الذات، بالرغم منها أو باختيارها الرجيم.

"فلا السماء خرقتى فترتمى على كتفى" ( ص ٨٢ هامش)

هذه الخرقة ، هذه الراية البالية، راية الصعاليك والخوارج والآبقين، هى اللواءالذى يخرج تحته نص الاشراقات مقاتلا.

وأيا كانت هذه الخرقة الراية البالية، فلاأظنها إلا حالية، ستظل فى تقديرى، بسحر هذا الشعر الفريد، راية عالية.

"هذه رأسى على طبق من الفضة فى الصمت المداهن، فانقشعوا قليلا "عن دمى الوليمة"(ص ١١٣)

هذه بداية مقطع ياء ، آخر مقاطع "إشراقة الغياب " ومع الإشارة العجلى إلى رأس يوحنا المعمدان المقطوع، وما تحمله هذه الإشارة من إيحاء التبشير والاستصراخ ــ وهو إيحاء يخامر القصيدة كلها. فإن تصورى مع ذلك أن القصيدة تقوم

على نقيضين بينهما جدل لا ينقطع.

النقيض الأول هو "انقشعوا .. انفضوا .. افرنقعوا.. اذهبوا" إلى آخر ذلك، مما ينطوى على طلب حار لقطيعة ـ مطلوبة ومرفوضة ـ بين الشاعر وبين الناس، أى بينه وبيننا جميعا، حتى يفرغ إلى "صهيله الخاص ووردته الجميلة.

أما النقيض الثانى فهو أن هذا الطلب للافتراق يعنى فى النهاية طلبا للتلاقى، وينطوى على لوعة السعى للتواصل. وإلا ففيم النداء؟ وفيم الشعر؟

(*) إشراقات رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة القاهرة ١٩٩٢

(**) ما بين معقوفتين جاء فى الهامش.

أمجد ريان

# على حافة الشعر أم فى قلب الموهبة

## أمجد ريان

## على حافة الشعر، أم فى قلب الموهبة؟

من البداية سوف أقول إن لى مشكلة مع شعر أمجد ريان، لأننى أحب هذا الشعر، لأنه يستهوينى، لأننى أعرف ــ وأحس ــ قدره، ولكننى لا أنكر أن مساحات كبيرة من هذا الشعر تحملنى على الظن ــ أو التوجس ــ بأننى كنت قد قرأتها ، وسبرتها . وطرقت أرضها مرارا وتكرارا من قبل.

ولأننى فى مراحل كثيرة من قراءتى لهذا الشعر ومعرفتى به كنت أتمنى أن يكون فيه ضبط أكبر، ومقدرة أشد على إحكام الأعنة لكبح جماح يظل يتهدد الشعر بل تنطلق به مسيرته سرفا وغلوا.

وما السَرف بمكروه فى الشعر، بل لعله مطلوب ومنشود وضرورى أحيانا، وكذلك شأن الغلو، فإن لم نسرف ونغلو شعرا فماذا نفعل أمام زمت الحياة وقيودها وكبوحها التى تضطرد عَنتًا وتضييقا يوما بعد يوم؟

ولكن ..

هناك دائما .. "لكن" ..

لكن ثمّ قانونا ــ هو الحرية بعينها ــ أظنه ضروريا أيضا، قانون معرفة أين يبدأالانطلاق غير الضروري، يعني أين يبدأ التزيّد، وربما حشو الفضول، وربما غواية الانسياق وراء نشيد السيرينات التي أفضت ــ أو كادت ــ ببحارة سفينة الأرجو الأسطورية إلى التهلكة ، لفرط عذوبتها وقلة المناعة أمامها.

هذه خواطر ما تزال تراودني منذ أن قرأت أو سمعت أولى قصائد هذا الشاعر ذي الصوت المميز الناصع، ذي البصمة الواضحة، وذي الحيل المأثورة التي توشك أن تكون أحيانا آلية، توشك أن تكون فطرة ثانية وخائنة.

ولنبدأ قراءة سريعة ــ أو لمحة عابرة وخاطفة ــ لقصيدته التي أحببتها جدا "على حافة الشجن" قرأتها مخطوطة شأن ما أتناوله هنا من شعره ولا أعرف بعد ما إذا كان قد نشرها أم لم يفعل.

يحدث في معظم ــ أو كل ــ شعر أمجد ريان أن نعثر على مزق سيريالية من الصور المبتعثة فجأة والتي تبدو فجائية أو ناتئة، أو عبثية ولكنها عند النظر المتأمل الحميم سوف تسفر لنا عن اتساق مستتر وأساسي ــ على الأقل في أكثر الأحيان

ـ وإن لم يخل الشعر عند أمجد ريان ـ كما لا أنى أعيد وأزيد ـ من انسياق وراء سرف غير ضرورى فنيا. ولا ـ حتى ـ فى سياقه.

إذا رأيتم فى هذا التأمل قسوة فإنها قسوة الحب الذى ترى عينه الهنات لأنها تريد الكمال.

مثال ذلك ـ وهو كثير فى شعر أمجد ـ أن هذه القصيدة تفجؤك منذ أولها : "تجلسين على الكاونتر بكل أبهتك البدنية، ممسكة بوردة الشرار..

لا مفر من أن أستشهد بشواهد النص ـ مهما كانت منتزعة من سياقها وبالتالى محروفة عن قصدها الفنى ـ ولا مفر من قراءة ـ بل معايشة النص كاملا . وقراءة ـ بل معايشة ـ ما وراء النص أيضا.

أعرف ـ كما لا أحتاج أن أقول ، ربما ـ قيمة "الصدمة" فى العمل الفنى، بحيث لا يستنيم المتلقى إلى أمان المطروق المعروف سلفا ، ولكن ما ضرورة ـ وقيمة ـ الكاونتر هنا وهى كلمة تكاد تكون مهجورة حتى فى العامية المصرية، مثل كلمته المأثورة الأخرى التى تتردد ـ دائما ، دائما ياربى ـ فى شعره، "المانيفاتورة" التى أوشكت أن تُنسى الآن بعد أن كانت شائعة فى طفولتنا ـ نحن ـ فى الثلاثينيات وربما حتى

الأربعينيات. أفى هذه الكلمة نوستالجيا شخصية لأمجد ريان الشاعر أم لأمجد ريان الإنسان – إن كان ثمّ فرق بينهما وهو طبعا فرق قائم.

من هذه المزق السيريالية – أو النيوسيريالية (السيريالية الجديدة) ما أقتطعه دون اختيار، من هذه القصيدة:

"الموت خرتيت يخرج من عقارب ساعة كبيرة"

"قطط مطوطة تعوى بين القواقع النحاسية والحروف الكوفية التى تتداخل"

أو من قصيدة "يدهمنى وحى":

"زجاجة البيرة الفارغة فى ظل الزهرة"

فهذه صور تشكيلية بصرية لا ينقصها إلا الخط واللون والإطار تتراوح ايحاءاتها بين ما يذكّرنا دون تطابق ودون استنساخ بلوحات سلفادور دالى أو حتى موردريان.

ولنبدأبأن أسوق جملة ودون تمهيد إحساسى بأن هذه القصيدة الجميلة (على حافة الشجن) تشى بتشاؤم عميق يتجاوز حافة الشعر، ويقع فيقلبه ذاك المضطرب الجياش الذى يبدو لى أحيانا غير صاف وغير منقّى من الشوائب. ولعل ذلك ميزة وليس مأخذا.

وكما يقول الشاعر، بنصه. فإن هذه القصيدة – شأن

معظم عمله أيضا ـ تنم عن "مشاعر تجريبية"

أى أننا هنا لسنا فى معرض استعراض مشاعر رومانسية ـ مهما كانت فى النهاية كذلك ـ لكن موقف الشاعر منها ليس رومانسيا. والموقف هنا حاسم ، لا أقصد بالطبع الموقف الأيديولوجى أو العقلى أو الفكرى ـ فيه أثارة من تلك كلها ـ ولكنى أعنى موقف التناول ، والعلاج الفنى إذ لا تميع هنا ولا سيولة عاطفية ولا ثم بوح شاك باك على كتفى قارىء مفترض ومتعاطف، بل " قرون من اليأس" تطعن تلك العاطفية. وتفثأ تورمها المتخثر بالعذوبة، بل يذهب الشعر إلى ماوراءحافة الشجن بكثير، يعنى إلى مفردات حسية يومية قد تلوح بذيئة وغليظة للناظر غيرالمدرب أو للعين التى لم تلقن بعد إنجازات الفن الحديث ـ الحداثى ـ كله: الموسيقى والتشكيل وليس الشعر فحسب.

"تقرأين برقية الأسوشيتد پرس، وتضمين الجيبة بالفخدين.

فتبرز الدلتا الغليظة. تفحصين التصاريح التى تكونت بين نهدين.. "

إذا انتقلت إلى قصيدة "يدهمنى وحى" لم أملك إلا أن أرى هنا ما يمكن أن أصفه بأنه شعر سيولة العوالم المتداخلة فليس الأمرهنا ـ كما قد يخيل إلى أحيانا ـ شعر شظايا

. ناتئـة، بل هو ، في حـسـي، شـعـر تمـازج لـدن بين المادى والمعنوى، بين الفـصـيح المأثور والـعـامـى المبـذول، بين المجردات العـقـليـة والمعطيات الحسية الصراح، بين الاستعارات والمجازات الحارة حينا والخلقـة حينا وبين الرصـد السـاكـن ـ بل الراكـد أحيـانا ـ بين المصطلحـات الهندسيـة أو السـوسيـولوجيـة ـ مثـلا ـ وبين المفردات الشـبقيـة العارية التى يدخل الشـعـر الحديث عـالمها بقوة الآن، بعد أن كـان يطرقها ، على استحياء من قبل.

هل أورد ما يدعم هذا النظر من واقع الشعر، أهذا ضروى؟

"رحاية الريح تضربنى.."

"عيناك ضائعتان فى تلال من نحاس.."

"أعضاء السلك الدبلوماسى فى الخارج يقفزون كالضفادع"

"امرأة نحيفة امتزجت بالبيانو.."

تحت النجوم الخزفية.."

"لماذا تظل الأباچورة فوق النيش تتقيأ ضوءها الخفيف"

(تتقيأ ضـوءها استعارة قديمة ومبـذولة جدا، أليس كـذلك؟ وعلى العكس أجـد أن اسـتعـارة أخرى، ومـثلها كـثير، جـميلة ومفترعة وشائقة: "يضيع سعفك الرهيف ويتبعثر أفقك".

وهكـذا..

أتساءل أحيانا ما قيمة "كابينة الهاتف" ولماذا لم تكن إما

"كابينة التليفون" أو "مقصورة الهاتف"؟ هل هذا التمازج ـ التداخل بين العامية والفصحى ضرورى فنيا. هل هو فى سياق هذا التراكب اللدن بين عوالم مختلفة، شعورية وعقلية ولغوية وحسية؟ من هذا التداغم بين نقائض إدراكية ومصطلحية:

"السماء حاصرت الوتر .." أو "العصفور يحلق فى المتوازيات.." هنا، أيضا، قد يبدو الانتقال من عالم إلى عالم فجائيا وناتئا ، ولكنه فى سياق هذا الشعر، وبقوة موهبته، يفقد صدمة الفجاءة ويكتسب اتساقا معينا، إذ أصبح متلقى هذا الشعر يتوقع الصدمة، ويعرف أنها لابد أن تحدث، وأنها تقوم ــ بالطبع ــ بوظيفة أو بدور شعرى له دلالته.

ودلالته فى أحد مستوياتها البسيطة التى توشك أن تكون ساذجة هى أن العالم ليس مقسوما ولا مفتتا ولا متعاديا متفارقا، بل هو متداخل . بل متسايل التداخل، وفى مستوى تحليلى آخر قد تكون الدلالة هى ما يؤكده الشعر الحداثى ــ وقصيدة النثر أساساً ــ من أنه ليس هناك عالم شعرى خاص مكرس ــ كما كان العرف النقدى شائعا خاصة فى حقبة شعرنا الكلاسيكى الجديد، والرومانسى الجديد ( مع تحفظنا الضرورى على استخدام هذه المصطلحات النقدية الغربية

التى لها سياقها الثقافى والحضارى والتى نستعيرها ونطوعها على سبيل المقاربة لا الاستنساخ) وما يؤكده الشعر الحداثى هو أن العالم كله شعرى، ساميه ومبتذله، حسيه وعقليه.. شبقيه وسوقيه بكل نقائضه ومقوماته التى قد تلوح متنافرة وإن كانت ـ فى النهاية ـ متضافرة.

هذا التداخل الطيع يحقق فى أحيان كثيرة قدراً من الشعرية العالية، على أن فى معظم الأحيان يحقق قدرا كبيرا من السردية أو إن شئت دارمية النص، ففى قصائد أمجد ريان دائما خيط قصصى ـ أو درامى ـ يلم ما يبدو من شعث شتات الصور والأخيلة والتقريرات ـ وليست التقريرات عدوا للشعر كما جرىٰ بذلك عرف تيار نقدى أو نظرى أظن زمانه قد انقضى ـ فليس ثم عدو للشعر، بذاته، كل شىء يمكن أن يكون شعريا من قصاصة صحيفة أو خطاب عائلى أو معادلة كيمائية وهكذا، إلى ما شئت من مجازات مجنحة وشطحات وسخريات أو مداعبات . ليس المعيار فى "الشعرية" هو المادة الخام أو موضوع القصيدة ، بل الحكم فى النهاية لكيفية التناول وسريان ذلك السر غير المفضوض، سر الشعر الذى لا يرتبط بأوزان مقررة سلفا، بل بإيقاعية موسيقية سواءكانت فى ساحة الجرس والصوت أو فى حقل الصور أو

توزيع الدلالات توزيعا كوانترابنطيا (متقابل أو متضاد الإيقاع) أو توزيعا بوليفونيا متعدد الإيقاعات ــ صوتيا أو من حيث الصور والإيحاءات. سواء، ومع الحرية الواسعة التى تتيحها قصيدة النثر ــ وهى التى يعتمدها وحدها أمجد ريان ــ فإن تهديد التسايل والانسياب والانسياق وراءجمحات قد تكون لفظية فقط. هو تهديد ماثل ليس هناك أقدر من الشاعر على التوقى منه والتحوط له.

ما قصدت أن أؤكده هنا هو معنى أهمية العنصر السردى أو الحكائى بكل معانى الكلمة على سبيل الاستطراد: (الحكاية الرواية والحكاية تمثيل الأصوات) مع غنى فى أساليب هذه السردية التى تتراوح من الوصف البصرى إلى الخطاب المباشر ومن استعادة ماض إلى استشراف لمستقبل ما، ومن تساؤل إلى تقرير.

انظر نهاية قصيدة "يدهمنى وحى" التى يمكن أن تكون وحدها "قصة قصيدة" بالفعل، ولعل رومانسيتها المقلوبة على وجهها ــ أو عاطفيتها المنقوضة الضدية التى لا تتورع عن استخدام صور يومية بل "تحت يومية" إن صح التعبير و غير شاعرية هى كذلك ما يهز المشاعر فى قسوة صدمتها وفى انفعالها المكتوم الذى هو ــ بنص الشاعر ــ "حزن فج"

وهو أيضا "يجيد إخفاءه" أى يجيد إظهاره فى الوقت نفسه. كما نجد فى القصيدة الثالثة التى أمسها الآن مسا خفيفا "نور تائه "حيث نلتقى مرة أخرى بخصائص شعر أمجد ريان التى عرفناها الآن: "الطوارات الضامرة" و"الفم المصرى العائلى" (يذكرنا بالحزن الرسمى فى قصيدة سابقة) والبكاء الفردى، والفخار الرخو ونبوءة البخت وهضاب الضباب، والحيطان الملحية، والأقبية والبواكى.. الرفيعة، التى تندلق كلها على عينيك والنهر الحجرى والزبد الضوئى.. وهكذا.

فى غمار هذا التدفق الذى يهضب ليمزج بين النقائض فى تتابع سريع الإيقاع ـ أسرع بكثير وأوثق ازدحاما واحتشادا بكثير مما تتيحه العملية الشعرية ـ فيما أتصور ـ يأتى سؤال ينقذ هذه الشعرية نفسها، وإن كانت النزعة "التعبيرية" بالمصطلح التشكيلى تأتى سريعة لتعدل وتوازن رومانسية السؤال. "التعبيرية " أى قوة ضربات الفرشاة وصخب الألوان وعرامة امتزاجها وكثافة عجينتها من خصائص عمل أمجد ريان.

كل نافذة نبوءة "وهو دال وموح" والريح تلهث (وهو قالبى ومبذول) والكمان المرهق يعوى عند السلالم الفسيحة(وهو تعبيرى زاعق رومانسى قديم فى الوقت نفسه) ولكن يأتى

وميض الجسـد فى الكلينكس لكى يعيدنا إلى مـزاج يجمع ـ كـما نـنتظر الآن من هـذا الشـاعـر ـ بين برق الإلهام وأرضيـة الواقع. أما "المنحنـى الكونى" فهو مـرة أخرى تجريد ليس فـيه غضاضة بطبيعة الحـال. لو أنه كان فى سياقه الضرورى. فهل هو هنا فى هذا السـيـاق؟ من يملك أن يقـول ما الضـرورى. هنا. فى هذه القراءة. وما غيـر الضرورى؟ بينما أنا ـ وأنت ـ فى كل قراءة. سـوف نجد دلالة كانت مسـتخـفـية بنا. فيما آمل. وسوف يقع على القصيدة ضوء جديد. فى كل الأحوال.

"صـرخـة عـاوية تضـرب المكان. لا أعـرف هـل هـى صـرخـة القطط الضـالة فـى الخارج أم صرخـة أليمـة صدرت من داخلى هى التى تنهى القـصـيدة. ومـرة أخـرى. تنقذ شـعـريتهـا. بل تؤكدها . إننا هنا فى قلب الموهبة ولسنا بأى معنى من المعانى على حافة الشعر فقط.

عبد المقصود عبد الكريم

# صرخة من مملكة الشعر السفلية

## أ- عبد المقصود عبد الكريم
## صرخة من مملكة الشعر السفلية

"وصار سلطانا على مملكة سفلية" ص ١٦٨

لا أظن أن عبد المقصود عبد الكريم سلطان فى "مملكة الشعر السفلية" بل هو فى ديوانه "ازدحم بالممالك ٨٨" يتوحد بها ، لا يسيطر عليها، يلتصق بها ولا يسودها.

ما أعنيه بمملكة شعره السفلية هو السمة الأساسية التى تفرق شعره عن شعر سائر قبيلته من جماعة "أصوات " أو جماعة "إضاءة " اللتين تكونان ، أساسا ، ظاهرة الشعر المصرى الحداثى التى نسميها ، اصطلاحا، شعر السبعينيات، هذه خصيصته الفارقة، وهو ما يدحض القول الشائع بأن هؤلاءالشعراء ترداد لأصوات بعضهم بعضا أو لواحد وأكثر من الشعراء الرواد .أن معجمهم الشعرى واحد مكرور، أن ليس ثم أصالة لأحد منهم أو تفرداً عن الآخرين، وهكذا.

هى خصيصة رؤيته الشعر: هذه العتمة، الظلمة، ما يمكن أن أسميه رؤية "السرداب التحتى" القبو ، أو رؤية مقبرية.

يغـوص هذا الشـعـر فى عـالمه المظلم، ويجـثم هناك، حـتى ينطلق بالقـول.

** "كـان سـرداب كـئيب يتواطأ مع ليل يتواطأ مع بطن امرأة تفتل ضوءا سرطانيا يعادى كـائنات القبو" ص ٢٥

**" القبو وحل.. جبانة رائعة" ص ٢٨

**" فـى القـبـو تعرى كـبدى" ص ٢٩

**" بلاد لها رحم كالكهوف" ص ٣٢

**"ينشـىء ألفة بين حنين القلب والعتمة "ص ٦٧

**" كـان ليل القـبـو لا يرتاب فـى عـتمتـه كـامرأة مـعـتمة" ص ٢٤

**" فـى عـشـاء القـبـو والعـتمة عـتمـة" ص ٢٥

ومهـمـا كـان فـى اجـتـزاء أشـطـر مـن الـشـعـر، وقـراءتهـا بتـرتيب من عندى، واقتـبـاسـها وحـدها منزوعة عن سياقـها، من توغل واجتراء، فإننى فى النهاية أرى الكتاب كله نصا واحدا متكاملا وليس مجموعة ملمومة لما من الأشعار . ومن ثم فإن السياق هنا واحد ــ وإن كان متنوع النغمات ــ وعلى هذا الأساس الذى أراه صحيحا ــ قرأت الكتاب قراءتى هذه التى أقترح، بطبيعة الحال، دون اعتساف فيما أرجو، ودون فرض، بل بتواضع كامل

أمام الفن، كما هو دأبى دائما.

هذا الشعر إذن يقطن قبوا سفليا من الدلالات، لا يسطع ـ ولايقنع ـ بنور السطح العلوى المبذول لكل أحد، ومسعى هذه المقالة أن تستوضح، أو تتلمس على الأقل، هذه الدلالات. وفى هذا القبو السفلى من الشعر ـ وحده ـ يجد الشاعر وطنه الروحى، يتعرى كبده للإفصاح والبوح، ويناوىء تلك السطوح المكشوفة للناظرين.

أظن أن شعره كله سعى نحو الألفة بين "حنين القلب" و "العتمة".

لكنه فى تصورى لا يجثم فى الظلمة صامتا، معمى القلب، بل هو يفضى بالشعر، يسر به إلى قارئه، من قبوه السحيق ، بنبرة هادئة ثائرة:

** " وليل عينيك جبانة" ص ١١١

** " تطوى مقابرا يذوب وجدانك فى عظامها " ص ٧٤

أو يصرخ من مملكته السفلية بأشواق مريرة الطعم ولكن عالية التمرد:

**" أنكفىء على قصيدتى

..........

** " وقدماى فى صحاريها تدنسان حرمة المقابر" ص ٦٩

** " تقيم النواقيس فى جثتى مأتما" ص ٩٥

أو لعله أيضا يسخر من مقبريته نفسها، ويحيلها إلى لعبة لهو كأنه برىء من القصد أو أنكره:

** " بين ملح البحر والتابوت يلهو" ص ٦٨

ولكن سرعان ما ينسى اللهو والعبث الطفلى ليصبح الأمر جداً لا مجال فيه للعب:

** " تصير الأرض جبانة" ص ١٤٦

** " تغوص فى الأرض حيث لايعرف أحد إلى أين" ص ١٤٦

** " أصير بقعة فى الأرض تتشربنى الأرض" ص ١٤٧

**" كان هادىء الحزن

كبر كان منهك

احتفر حفرة .. تمدد

أهال كلبٌ بعضا من تراب

فانبسطت أساريره" ص ١٠٠

ولندع الآن تشبيه "البركان المتهك" الذى يشفى على صياغات رومانسية قام هذا الشعر ليدحضها ـ بمجرد رؤيته وتشكيله أشياء الروح وأشياء العالم ـ ولننظر إلى أن الشعر "لا تنبسط أساريره" وفى صياغة سابقة لا "يضحك" فى تجربة للفرّ أو قتل الرتابة" ( ص ٢٩) إلا عندما يهال التراب ـ أو

بعضه ـ على حفرة كأنها المأوى والملاذ فى بطن الأرض، من هناك، فقط، من هذا الموقع الغائر، فقط، فى أغلب الأحيان ، يجد هذا الشعر صوته، أى حين يتوحد بالأرض ، حين تتمثله وتستوعبه، تحتضنه وتطويه الأرض،، لكنها لا تكتمه ولا تكفنه ولا تخنق صوته بل على العكس تماما، لأنه:

**" ملتصقا بالأرض أولد

أسفّ من تراب الأرض تارة

وأعجن التراب تارة

أصنع كعكة الجياع" ص ١٠٧

وهل يفعل هذا الشعر إلا هذا؟ أليس الشعر هنا معجونا بالتراب، نابعا عن الأرض ، طالعا من أقباء مقبّرية، ولكن لماذا؟ لأنه يصنع "كعكة للجياع" لأنه حفاوة ـ فى الأساس ـ بجوعى الروح وجوعى الأرض معا، لأن الإشراق والضوء ليسا بعيدين، بل لعل هذا النور هو الوجه الآخر الملازم الذى لا غنى عنه، بل لعل تلك المملكة السفلية المعتمة المقبرية لا قيام لها إلابالنور:

** " أنوح على صدر نورك" ص ٤٧

**" أنت الضياء الذى ليس ضد له" ص ٤٦

ليست العتمة ضدا للضياء اذن، بل هى مقوم له، عنصر

مكون من عناصره الأساسية، وانظر قصيدته "أسطورة" بنورها المترقرق المستلهم من "نشيد الأنشاد":

** " يرفرف قلب حبيبى

أرفرف

يلتف حشد من البشر الطامحين وحشد ملائكة

عاريان..

...........

يخرج من جسدينا البنون

ويخرج من جسدينا الصباح

كأسطورة

عاريان أنا وحبيبى ص ١٢٢ ــ ١٢٣

وليس فى هذا ــ كما أتصور ــ نفى لوجه العتمة أو دحض له، بل هو تلازم لصيق ، يعطى هذا الوجه القبوى، دلالته النهائية، دون إنكار له:

** " هذا زمنى

هؤلاءأحبتى

يكفى ركن فى قلب حبيبى

يكفى كسرة خبز مغموسة بدمع حبيبى" ص ١٥٧

وحتى إذا كانت فى هذه القصيدة تلك النغمة الرومانسية

القديمة التى لا تعود فتتملص منها بأى حال بل إن القصيدة تؤكدها وتعيد بعثها ـ فى مسرى جديد للشعر بلا شك ـ لكى تطويها وتتجاوزها:

** " فى الأرض متسع لى

فى قلبى أريكة لكل من مارسوا طقس ختان الجميز

**" واغتسلوا فى المصارف

نمارس طقس الختان.. نغتسل .. نعشق الملح

والأسماك.. نغنّى

**" وسمعت فى شطك الجميل .. ما قالت الريح للنخيل"

"يسبح الطير أم يغنى.. ويشرح الحب للخميل" ص ١٧٨

***

فما الإيحاء الذى يتولد عندنا ـ عندى على الأقل ـ من متواترات الأقباء والمقابر وأغوار الأرض والتراب؟ ألا يكون فى ذلك كله ابتعاث لخصوبة مهدرة، وإيماء إلى أرض معطوبة ، وإيحاء بوطن مغيب وجذرى الحضور معا؟

لعل ما فى سائر الكتاب ما يعزز هذا التأويل، إن كان لابد من تأويل ولكن الشعر ـ بذاته ـ فى غير ماحاجة لتعزيز.

يتصل بهذا العالم المقبرى اتصالا وثيقا ما يمكن أن أسميه عند هذا الشاعر "قناع الجثة" أى ما ينتمى أيضا إلى عالم

يضاد عالم الحياة والجيشان فى معترك الاصطراع اليومى السوقى بل يمتّ إلى نوع من الانسلاخ عن العادى المألوف أو على الأصح نوع من إسباغ الغرابة الموحشة على العادى المألوف.

**"قلبك يلبس جثته

ويدور على الأضرحة" ص ٤٧

**"هكذا يقتسم اليابس والصخرى جثتى" ص ٧٠

فهذا الدوران على الأضرحة هو دأب الشاعر المتفجع الذى يخفى فاجعة قلبه حينا بصياغات تبدو هادئة مستنيمة النبرة ويستعين على الفاجعة حينا بالسخرية، ويغمرها حينا ثالثا بمرارة تعرية التحلل والعفن حتى الوصول إلى صلابة العظام المكشوفة، وقسوة الولوغ فى معانى الخراب.

** " لا عيش والقلب خرابة

لا موت والقلب خرابة" ص ١٤١

أو **" يا عبد يأكل جثتك القبر

"ما الفرق أن أكلتك الحبيبة أو أكلتك الثعابين" ص ٣٩

أو ** "تهرب من جثث فى الشوارع

إلى جثث فى السرير ص ٤٧

أو ** أخلع عن كاهلى جثتى

أتعرى

أواجه سيل القمامة وحدى" ص ٤٨

أو ** "أعود مكدسة جثتى بالهزائم" ص ٥١

وأخيرا "كانت عظام تتعرى" ص ٢٤

أو ** "تذكرت دودا يشرنق حول العظام" ص ٤١

هو إذن يرتدى قناع جثته ليعلن ذات موته، أو موت ذاته سواءولكن هنا أيضا فى هذه التعرية نقض لها، ليس ثم موت حقا، والجثة ليست هى اللب بل هى قناع ، هى تأكيد مضمر للحياة حتى وإن كان مقلوبا على وجهه الآخر.

إنه يقول بوضوح:

**" وأسكن بين المرايا

أهشم نفسى" ص ٤٩

ومن يقيم بين المرايا ــ حتى لو كانت نفسه حطاما ــ إنما تنعكس فى المرايا صور متلاحقة لنفسه، ليس هنا ثم نفى للنفس ، وانقضاءلحياتها، بل هنا مواجهة لسيل القمامة ولو كانت "الجثة ــ القناع" مكدسة بالهزائم.

يبدو الموت أحيانا فى شعر عبد المقصود عبد الكريم كما لو كان حقيقة أساسية إن لم تكن الحقيقة الأساسية التى يستند إليها، ويوقن بها أو على الأقل يعيش معها، ويطمئن

إليها:

** "يقين الموت في الضوء الذي قيده" ص ٢٤

أو ** "توكأ على موتى" ص ٣٢

أو **" يا عبد في الموت ترتاح يأكل جثتك القبر

أو ** "نعادي الموت إلا في حوارينا

حيث الموت أليف

يطرق أبوابنا كالقطط الجياع

ويدخل

كواحد منا" ص ٧٨

أو يبدو الموت في وشاح أسطوري تواجهه على الفور نبرة لا علاقة لها بالأسطورة بل هي عكسها على خط مستقيم:

** " في الظهيرة

خرج الموت على صهوة حصان أزرق

خطفها كفارس

لست فارسا يرد الموت

سكبت دمعتين

حزنت قدر لفافة تبغ" ص ١٠٢

في هذه الصياغة "قدر لفافة تبغ" دحض لصياغات الرومانسية المحلقة، وهي صياغة عادية في شعر السبعينيات

وأول الثمانينات: اعلان اللامبالاة. إن حقا وإن تظاهرا بالعدمية. فى وجه ضغط قضية كبرى مثل الموت. مما يذكر أحيانا بأسلوب عرفته سينما هوليود عند جيمس دين مثلا أو مارلون براندو فى أول أيامه. نغمة خافتة كأنما تسقط رغما عن القائل . موجزة وبلا أدنى اهتمام "قدر لفاقة تبغ" ومع ذلك فسرعان ما ترتفع النغمة الفاجعة.

**"وأردت أن أحكى احتشاد الموت" ص ١٣٢

**"توحدنا والموت" ص ١٤٤

**"تموت .. تصير الأرض جبانة" ص ١٤٦

ولكن مرة ثالثة ودائمة هناك ما يجاوز هذه التيمة السارية ويعلو عليها:

**"كل العوالم ظن .. وحده العذاب عالم اليقين
العيش ينصرف .. والموت ينصرف..
والعذاب ليس ينصرف" ص ١٤٧

فليس الموت كما كنا نظن هو اليقين ، بل العذاب:

**"يجتمع العذاب حولى وينفضّ كل شىء" ص ١٤٧

فإذا كانت مملكة الموت هى إحدى الممالك الأساسية التى يزدحم بها شعر عبدالمقصود عبدالكريم، فإنها فى النهاية ليست الوحيدة، ولا النهائية.

من التيمات الخامرة فى هذا الشعر، بما يكاد يشبه الحواذ، تيمة الدم أو الدماء.

فى داخل قناع الجثة، وفى أغوار الأقبية المقبرية ، يسرى الدم، الدم الموار، المندفع بتيار الحياة، والحمل بكثافتها وغناها:

**" تتدفق بقايا دمى

تستوعب الأرض أعنى الألم ص ١٤٦

**"كان دم يعول فى عتمته يغزل أشباحا" ص ٢٦

**"أصرح أن تعجنى من دماى فطير القرافة" ص ٤٠

**" فى دمى صرة تتدلى

أخزن فيها بقايا بلاء

وبقايا بشر" ص ٩٤

ولكن عمق ارتباط الدم بالأرض لا يتجلى بأوضح ما يكون إلا فى بوح الشاعر:

** " يتصل دمى بأوردة النيل

أورطاى هذا أم النيل.

بديهى أن أعشق الأرض

كيف تعشقنى دون أن تذوق دمى

هذا دمى الرئوى يتدفق فيك فاعشقينى

أورطاى هذا أم النيل" ص ١٥٩

ليس فى هذا البوح جلجلة الادعاء المألوف فى هذا المجال، وإن كانت فيه لوعة مفهومة ومبررة عقليا وشعريا سواء.

***

## (٢) الشعر والوطن فى ديوان
## عبد المقصود عبد الكريم "ازدحم بالممالك ٨٨"

عندما يعنون عبد المقصود عبد الكريم إحدى قصائده الأساسية: "أبرح فؤاد الأرض وأتوه "فإننى أقرأ العنوان: أبرح فؤاد الأرض فأتوه" فكأنه لو ترك القبو، غور الأرض ، لبها، قلب العالم التحتى الذى هو وطنه الشعرى، ضل ، وفقد طريقه، وتاه.

والتيه عنده من التيمات المضمرة ـ غير السافرة ـ وإن كانت فعّالة. إن هذا الشعر الذى يضطرب ـ وأحيانا يضطرم ـ بعذابات الدفائن وآلام العطب والتحلل ووطأة العتمة وضغط الاختناق فى العالم السفلى ومملكة الموت ـ وعينه باستمرار تبحث عن الضوء وعن الفرح وعن براءة الكمال ـ هذا الشعر يجد نفسه موزعا بين الواقع والحلم، واقع التحلل والهدر والفساد وبين حلم النور وسلامة العشق الجميل:

** "أتشتت فى بيوت من حجارة الكآبة" ص ١٤٥

** "وأظل أمضى فى التشرد

عاشقا

طفلا تحركه العواصف كيف شاء" ص ٥

وأظل أمضى فى التشرد

تائها

فى جعبتى كل الخرائط!"

فانظر كيف أن العواصف تحركه حسب إرادته هو لا كما تشاء. وانظر كيف يتوه مع أنه يحمل فى جعبته كل ما من شأنه أن يهديه سواء الطريق الذى يشاء هو لا الذى تحركه فيه الأعاصير..!

شأن جل الشعراء ــ والكتاب ــ الحداثيين ، وما بعد الحداثيين، يعنى عبد المقصود عبد الكريم عناية خاصة فى قلب الشعر بمشكلة الشعر، أى أن قصيدته تعكف على قصيدته. هناك هم بمسألة القول صوغا ورؤية:

**"أنكفىء على قصيدتى

تضيق بى" ص ٦٢

وهو ذا يتجه بالخطاب إلى أحمد طه زميله ورصيفه فى جماعة "أصوات " فإنما فى الحق يخاطب نفسه فى آنٍ:

**"تلهث خلف الرمز"

**"هكذا تسرجنى القصيدة

تشربنى..تأكلنى.. تمنحنى الظمأ..

يسيرجنى خبز المجاز

أحلم ــ فى قصيدتى التى أكتب ــ

بالخبز الحقيقى وقطعة من القريش" ص ٧١

هو إذن مطية ذلول يسرجه الشعر، لكنه حتى فى حال الانصياع يحلم بالخبز الحقيقى والجبن القريش وإن كان طعام الفقراء ــ أو لأنه طعام الفقراء ــ فهو حقيقى وليس وهما.. فهل يوحى ذلك بأن الشعر وهم أو على الأقل أنه ــ بمعنى من المعانى ــ غير حقيقى؟ ليس ثم من إجابة ممكنة إلا إذا تلمسناها فى موضع آخر:

**" عدت أعرف أن لعن الظلم لا يجدى مديح العدل لا يجدى..

وقول الشعر محض خيانة ــ إن كان أبهت من جحيم فى السماء.. ص ١٣٤

فهنا تحفظ على الشعر لكى لا يصبح محض خيانة : أن يكون أقوى تلظيا من جحيم فى السماء.

لكنه مع ذلك يعود إلى الشعر ــ دائما ــ دائما يعود ــ فليس الملاذ إلا فيه:

**"نأوى إلى أشعارنا لأنها أدفأ من جبانة" ص ٧٥

إذن فإن موقع الدفء هو الجبانة ـ المقبرة ـ القبو ـ غور الأرض الغائر، لكن الشعر "أدفأ" منها جميعا، هو موقع الحنين والألفة. ولكن أى شعر؟ إنه لن يترك المسألة مجهّلة، بل هو يعكف فى شعره على شعره، لكى يحدد بل يكاد يقرر تقريرا نظريا لا يخفف من جفافه إلا انفعال متعدد الطبقات من الفزع إلى الكراهية والا عزم ـ أو تقرير ارادة واضحة، وهو مازال يخاطب أحمد طه، وإنما لكى يفضى بذات نفسه:

** " أفزعتك الخطابة العربية كرهناها سويا

وسويا حاولنا غيرها" ص ٨٠

وليست هذه المحاولة ـ الإرادة بالشىء الميسور الذى يأتيه الشاعر على هينة وارتياح، القصيدة حضور ملازم مقترن بالمرارة ـ بل أن تعريف الشعر نفسه هو المرارة والوجع، والعذاب، واحكام القبضة، والعزوف عن متع الحياة، والعكوف على سحر الحروف أو السقوط فى أسرها وحواذها ، ثم اللواذ بالمروق والهامشية والخروج عن المألوف:

**"عادة الشعر لم تبارحنا" ص ١١٦

**"تستيقظ فى قبضة القصيدة

**"تهرب من رائحة النهود

تدمن نكهة الحروف

تنام على ساعد المتصوفة الخارجين

تشارك جيش القرامط

تعيش أوجاعنا كنبيل من عصور الكتب" ص ٨٣

**"تدفق الشعر المرارة" ص ١٣٩

**" من أين العذاب

الشعر الوجع" ص ١٤٢

وبغض النظر الآن عن نفحة من السنتمنتالية المتسايلة أو حتى القالبية الجامدة ـ أيهما شئت من النقيضين الصحيحين ـ فى عبارة "نبيل من عصور الكتب" التى تتكرر مرتين، فتلفت الاهتمام بها قسرا ، فإن القصيدة كلها تحاول أن تصحح هذه النبرة العالية ـ أو تسندها بنبرة مضادة ـ كونترابنطية ـ بابتعاث "قرش للاتوبيس المتجه إلى شبرا أو ازدحام محلات الكشرى فى الحسين" وإقامة تقابل نغمى ـ دلالى بين "صفصافة ضالة فى الطواسين وبين بكاء بارات الأوبرا والروم القبيح والعصافر التى لا تغرد" ( ص ٨٨) أو بين المشاركة فى جيش القرامطة من ناحية وبين البكاء على "البق ـ عاشرته طويلا فى الكتب التى قرأتها أو كنت تنوى" أو بين ارتداء "عبارة الصوفى" وكتابة "الأشعار فى ظلام "لمبة الجاز" أو بين الهرب "من ثدى العنقاء" وبين إدمان البنات فى أول

الحيض» فى هذه القصيدة الثنائية الضلفتين إلى أحمد طه ـ وهى إحدى فرائد الكتاب ـ تراوح متصل أو تقابل متصل بين سلمين من الموسيقى أحسهما متضافرين لا متنافرين متكاملين لا متفارقين. وتلك ـ كما نعرف ـ إحدى خصائص الشعر الحداثى كله: هذا المزج بين السامى والرث، بين الحلق والمبتذل اليومى، لم يعد الشعر ملكة نبلاءعصور الكتب، بل هو "الناحية الأخرى من القصيدة".

يؤخذ على الشعر الحداثى عامة، مايزعم أنه التعالى على مشاكل الهم الاجتماعى والوطنى، ومع أنه بالفعل ـ هذا الشعر ـ يعكف على نفسه ينخل نصه ويحلله، إلاأن الهم الوطنى الاجتماعى مائل بقوة ـ ووضوح ـ على طول هذا الشعر، ولكنه لا يسفر عن ذلك على النحو الصارخ التقريرى الذى عهدناه فى "شعر" مكرس لهذا الهم، بل يضمره ويتمثله ويخامره وهو لذلك أفعل أثرا ـ فى ظنى ـ وأقوى وقعا، حتى وإن كان يشفى أحيانا على المباشرة فإنه لا يتردى فيها، حتى وهو يتناص ـ أى يتفاعل بإيحائية وحرية ـ مع شعر أمل دنقل:

**"كان يبكى وطنا

وكنت أبكى ..." ص ١١٤

أما صوته هو فيرتفع:

**" القاهرة بوابة للآخرة

لابعث بين ديارها"

إلا لنفطى أو صاحب سرقة" ص ١٣٢

**"أصرخ يا أم ضرعك جف" ص ٤٠

**" خذلتك القبيلة

أو خذلتك الحبيبة ما الفرق؟" ص ٣٩

(لكن الشعر لم يخذلك)

ونغمة التحدي والتصدى تتبدى فى :

**"هذا سيفى

**"فى الأرض متسع لى

**"لابد من أرض بريئة

وتوت حلوب ، هذا سيفى " ص ١٦٠

وحتى هنا على نحو ما ، تفقد الاستعارة التقليدية: "هذا سيفى" رنتها التقليدية.

وعنده ـ مع ذلك كله ـ "وطن يقرفص فى القلب" ( ص ١٠٣) على الرغم من أنه المساء الوطن الذى يجثم فى القلب. مهدرا ، مغتصبا، ملوثا، موزعا، ومشتتا مهما كان عزيزا أو أثيرا:

**"يتربع على بوابته سيد أنيق
يتغوط من حلق أنيق
في جمجمة طازجة
وتحت ابطه شامة أنيقة" ص ١٠٣

**"قلب يقرفص ينتظر الوثن الوطني
يجازف بالجثة المائتة.
..........
أبصق القلب
أمضي إلى وطن يشبه الغيمة
..
رائحة تتسلل
من جثة الوثن الوطني
وأكتب مثل النبيين
عن وطن
يعتريه المزاج الحضاري
حينا
يحن إلى الكهنوت
يتوه ص ٩٧ ـ ٩٨

ولنلاحظ هنا أن الوطن غير الوثن الوطني، فكأنما صب

الوطن ــ أو رؤى صبه ــ فى قالب جامد لا نبض ولا حيوية فيه. قالب وضع التقديس الوثنى أى غير الإلهى، وغير المؤهل التقديس له.

ولنلاحظ أيضا ــ ع الماشى ــ تبادل المواقع والأدوار . فالوطن يقرفص فى القلب مرة. ولكن القلب يقرفص ينتظر الوثن الوطنى مرة أخرى، ولعل هذا التراوح، والتباين، والتبادل ، أى التنافر ــ التناغم هو من خصائص هذا الشعر.

هناك لوعة حقيقية وحس حقيقى بالظلم والتعاطف بل التوحد الذى يذهب به إلى أنه "لا يكفى أن يكون الغناء جميلا" ( ص ١٥٩)

**"يبقى الأرض والأيتام فى القلب

لهم منى سحاب..

ولهم منى جنان ذات بهجة

أشبّ

فىَّ من هوى التراب ما يقيم كونا عادلا .

ومن هوى الأيتام ما يجعلنى أشوى الفؤاد

أطعم الأيتام فى كل القرى" ص ١٧١

وبهذا الاعتراف ينتهى الكتاب.

وهل ثم من لوعة أمضى ايجاعا من صرخة الشاعر حتى

وإن كانت مكتومة:

**"أرى أمى بالطين توارى عورتها

أراها طباخة

وكل أخوتى بالجوع ماتوا" ص ١٥١

وكنا من قبل قد سمعناه يقول أنه يصنع شعره كعكة للجوعى والأيتام ...

هذا الشعر "يعرى حزن قلب وبلادا باطلة" ص ١٧

ولعل كل شفرة المقبرة ـ القبو ـ التحلل ـ العطب ـ وهى الشفرة السائدة فى الكتاب كله. وفى شعر عبد المقصود عبد الكريم كله ـ هى الدال الأعم عن عطب يضرب فى نخاع الوطن الذى ينزع إلى حنين حضارى ويشده إلى الوراء كهنوت عيبى سلفى فى الوقت نفسه.

وعلينا أن نختار

***

إن كان ثمة سمات مشتركة بين شعراءالحداثة ـ وما بعدها ـ فذلك لا ينفى أن لكل منهم صوتا متفردا يمكن استخلاص مفرداته ونبراته ورؤاه. فإذا كانت "السيريالية الجديدة" هى سمة شاملة فى هذا الشعر فإن لعبد المقصود عبدالكريم ملامحه الخاصة فى داخل هذا التيار العريض.

ولنخلص أولا من تعليل تسميتها "بالجديدة" عندى . فما أظننى فى هذه الساعة المتأخرة بحاجة إلى تعريف "السيريالية" ما هى، هى جديدة فى تصورى لا لجدة فى انفتاحها على منابع اللاوعى أو ما تحت الوعى الكامنة تحت طبقات النفس الخارجية، فالسيريالية كلها هى ذلك، وليست جديدة فى كسرها لقوالب اللغة المألوفة أواجتراح صور غير مألوفة، وهكذا ، وإنما هى جديدة أساسا فى ظنى لأنها أنزع إلى نغمة اليأس والمرارة والحبوط، بينما كانت السيريالية القديمة هى سيريالية الثورة، على كل المستويات . والأمل، والاستبشار.

هذا إلى جانب أن السيريالية الجديدة ـ على عكس المأثور من تراثها ـ تقترب كثيرا من صخب التعبيرية ، أى من عنف الصياغة وعرامة الطاقة التى تحملها هذه الصياغة حتى لتصل أحيانا إلى عنف الصدمة، والمناطحة أو المروق عن المألوف وهى قيمة أساسيةفى هذا الشعر الذى يخرق الذوق العام عن عمد.

وفى شعر عبد المقصود ما يبتعث عندى ايحاءات من إلياس أبى شبكة فى حموة صورة الجسدانية العضوية

تذكرنى صورة من شعر عبد المقصود عبد الكريم بصور

تشكيلية سيريالية من دالى بالتحديد أو من رينيه ما جريت على وجه أخص:

**"أفتح صندوق قلبى

يخرج سرب طلول" ص ٤٥

أو انظر خرق المعتاد والمروق على مواضعات الذوق التقليدى فيما يصدمنا به الشاعر:

**"لم أعشق إلا الأرملة تشبه القرنبيط

أظل أحبك كبرغوث تربى فى سروالى" ص ١١٦

أو **أربط الأسنان بالأفلاك

أنهشها وينهشنى التراب" ص ١٣٤

أو **"يفزع سكان القلب يهاجرون فى الجمجمة

أنصب مخى خياما تقيهم شر الفناء

وشر النخاسة" ص ١٣٨

ومن قبيل ما يندرج تحت السيريالية الجديدة سخرية سوداء كتلك التى نراها فى :

*"يا عبد لا تبتئس

خذلتك القبيلة أو رفستك الحمارة

أنت دلقت حليب النعاج

ودست على ذيل قطة أمك

نمت

ركبت العفاريت" ص ٣٩

إن رؤيته المرأة على سبيل المثال، وحسه بها، متفرد وخاص وضارب فى غور سيريالية خشنة وحادة، فليست المرأة عنده مقدسة أو مكرسة أو معبودة (وما كنا لنتوقع منه ذلك) وهو لا يتوحد بها ولا يعادلها بالوطن أو بـ "الوثن الوطنى" على الأصح(لأن الوطن عنده قد امتهن ولوث واستبيح ـ تلك كانت أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينات وعصر "الانفتاح" بكل سوءاته وآثامه) ولكنه يخاطبها "رغم الأفخاد المتسلخة، تعودين أجمل لكننى فقدت عادة الاشتهاء"( ص١٠٨)

ثم هو يتوغل فى رؤيته الرجيم:

**"أبعدى نهديك: جبلين شاهقين

بينهما ثعالب ظمأى إلى جسدى

أبعدى فخذيك:

"بينهما مستنقع ملوء بالكلاب المسعورة

"ابعدى

أنت وسخ

جبال عينيك لا تلد إلاالحيات" ص ١١١

***

تذكرنا تقنية الخطاب يا "عبد" وتقنية أخرى هى صيغة "أوقفنى وقال" (ص١٣٠) بالصيغة النفرية المشهورة التى طالما ابتذلت وامتهنت فى شبه الشعر الذى شاع أخيرا، ولكن عبدالمقصود عبدالكريم يخرج عن هذا الشيوع، ولا ينهك الصيغة النفريةفما أقل الاكليشيهات المعتادة فى شعره، وماأبعده عن التقليد والاستنساخ، إن درامية النصوص بما تحمله من تنوع فى التقنيات، وفى جريان السردية وفجاءة التنقل من تقنية إلى أخرى تضمن حيوية الحركة الشعرية المفترعةلا المأخوذة المنقولة، ونسوق مثالا على ماأقصد قصيدته المكتوبة ١٩٧٨ "مملكة الأيتام" التى نجد فيها سردية الحكاية، والبوح بالنجوى، وخطرات التأمل، واللجوءإلى التناص الصريح، والعودة إلى الماضى، والخطاب المتجه إلى آخر، والحوار؛ ذلك فقط على مستوى الشكل السردى لاعلى مستوى المضمون أو الدلالة، وعلى هذا المستوى الأخير يمكن أن نجد — بنفس النظر — قدرا كبيرا من تنوع السلم الموسيقى فى حقل أو حقول الدلالات بين العذوبة من ناحية، والروح النضالية من ناحية أخرى، بين "غابة السنط — سنط "الغضب" — و "موران الوباء" من ناحية، وبين حليب التوت وعشق الحياة من ناحية أخرى، بين مفردات الرثاثة والقبح "عورة أمى تنكشف/ ولكنها

تلملم الروث"(ص ١٦٤) وبين الاستنامة إلى نفثة أو شبهة رومانسية رقيقة: "يكفى ركن فى قلب حبيبى" ( ص ١٥٧).

نعم، بلا شك ، ويكفى ركن من الشعر الحق.

وأخيرا فإن من الأبيات ــ المفاتيح فى هذا الكتاب بيت مفصح بذاته لا يحتاج إلى تعليق:

**"أرصد مسار العواصف

وحيدا

لا أنخلع ولا أنحنى" ص ١٠٧ .

# أحمد الشهاوى

# الصوفية والموت

## عن القلق الصوفى المعاصر فى
## «أحاديث أحمد الشهاوى»(١)

لم تعد موهبة أحمد الشهاوى وقدرته بحاجة إلى تقديم أو إلى توكيد.

تألق هذا الشاعر الشاب، وسطع نجمه فى الحياة الثقافية على نحو خاطف للبصر.

ولا شك عندى أن خصوصيته، وفرادته، ووقوعه على منجم قوْله وحده، هى التى حققت له، أساساً، هذا الحضور، وهذا التوهج.

ترددت كلمة «الصوفية» - وتتردد - كثيراً فى مجال الكلام عن كتابه الشعرى «الأحاديث»، سواء كان ذلك على لسان الشاعر نفسه أو فى معرض حديث النقاد والمعلقين عنه (٢).

فأية صوفية؟ (عرفت أن أحمد الشهاوى كان - ولعله مازال - ينتمى إلى الطريقة الشاذلية بالفعل) أهى صوفية الخرق والمرقعات؟ أهى صوفية الذكر والإنشاد والسكر الفيزيقى تقربا باسم الله؟

أم صوفية النسك والتجرد والفقر عن متاع الحياة الدنيا والنأى عن مناعمها؟ أم هى صوفية نشوة خمر الفناء فى المطلق؟ تلك كلها ما تسمى عادة بالصوفية؛ أم أن صوفية أحمد الشهاوى غير ذلك؟

لن أفيض فى ذلك. أظن أن الصوفية بمفهومها الموروث تختلف فى أشياء - جوهرية - عن الصوفية التى نشهد انتشارها وأحيانا تفشيها واستشراءها فى الأدب والشعر الحديث. ولعلها تتفق معها فى أشياء.

ما يهم فى هذا السياق أن الخبرة الصوفية - موروثها ومستحدثها على السواء - لها جوهر واحد متقد، عبر الأحوال والمقامات من ناحية، ومن خلال الأشعار والكتابات من ناحية أخرى. فلعل الجوهر واللب فى هذه الخبرة هو الوجد والسعى نحو التوحد بآخر، هو الذات، فى آن.

فإذا كانت الصوفية التراثية، فى مجملها إيمانا عقيديا يشتعل عشقا فى ذاتٍ عليا مفارقة، مطلقة وواجبة الوجود، هى أيضاً دون انفصام ذات العاشق وذات المعشوق كلى البهاء، هى "الآخر - الأنا" دون افتراق، فلعل صوفية الشعر الحديث - والشعر هنا يشتمل على كل أنواع الكتابات أو يخامرها - هى خبرة سعيٍ لاعج نحو مثل هذا الإيمان.

هذه الصوفية المستحدثة بحثٌ وليست قراراً - استقراراً. نزوعٌ قلق فى صميمه وليست مثولاً راسخاً على قاعدة عقيدية. سؤال وليست إجابة.

ولعل من أجمل ما بلغته الصوفية التراثية توسلها بالحسى العضوى الفيزيقى وصولاً إلى الروحى المتسامى الميتافيزيقى، والخمر - كما نعرف - ليست فقط حسية بل نشوتها مطلقة، وجمال المحبوب وتقمصه عضوية الأم الإلاهة والتشبيب المشتعل بحسيته يشارف بل يجاوز أصقاع الخلوص الروحى والخلاص الميتافيزيقى.

وهو ملمح لانخطئه فى صوفية المحدثين السكارى بالجمال العضوى الجسدانى إلى حد الفناء، أما اليقين فلعله فى الغالب الأعم ظمأ لارِىّ له.

لعل ما أجده فى الصوفية الحديثة هو الأرضية والحسية ومضض السؤال.

* * * * *

فإذا خصصنا الحديث على "الأحاديث" دون أن يشط بنا إلى الكلام، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوى - شاعرا - هو القلق لا استنامة إلى إيمان، وهو لوعة أرضية يلهمها الحزن الشفيف ومواجهة الموت، وبذلك فإن المقوم

الروحى فيها ملتبس لكنه قائم، أما السمة الحسية - الفيزيقية البحت فقد حل محلها نوع من التجريد والتطهر والتشفف. قد تكون صيغة الأحاديث نفسها قد أملته، وقد تكون هى مادة الخبرة الفنية كذلك، أو فى الآن نفسه.

هذا إذن فى تصورى صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوى سام بذاته ضابط للكل. بل لعلها، فى الغالب، تنزع إلى موضوعات تتلبس سمات هذا المطلق دون أن تتوحد به: الوطن، الحب، (الحب أساساً لا المرأة بذاتها)، والموت.

ليس التفسير السيكلوجى هنا كافيا، فهو ليس بكاف فى أية حالة - وإن كان قد يسهم فى المضى شوطاً نحو فهم هذه الخبرة، والمشاركة فيها. نستمع إليه فى حديث قديم نسبياً[٣]:

"القصيدة عندى تتخلق من تجربة شخصية، بالمعنى الإنسانى وليست مجرد حدث صغير.[٤]

أعتقد أن سمة الحزن التى تسم قصائدى هى طبيعة فىّ، لا الأيام ولا الأحداث تستطيع أن تغيرها، فأنا ابن شرعى لحزن مقيم منذ سنوات، أما انهزامى وانكسارى الواضح فى القصائد فهو انكسار ذلك الفتى الذى عاش حقبة تنكسر فيها كل الحقائق الصادقة أمام الزيف... وشيوع قيم غريبة عنا

وغياب مشروع قومى.. وانكسار الحلم الطالع"(

فها هو ذا، إذاً، يضفى على الشخصى الذاتى - على الفور - طابعاً قومياً، ومهما كانت التقريرات الخارجية عن الشعر نفسه مفتقرة بطبيعتها إلى المصداقية - على المستوى الفنى البحت - فإن ذلك يأتى فقط ليعزز خبرة فنية ماثلة فى الشعر نفسه على نحو أصدق وأفعل وأرهف:

"سكنت بلادى مرة فسكنتنى"

أو "من يتولّ الأوطان يكن فى الناس ولياً".. "ينبت حبات القمح على صخر القلب" أو "حديث الوطن" ص ٣٥ أو "حديث السجن" ص ٥٣.

"ثم من؟ - وطنى ثم من؟ وطنى ثم من؟ - وطنى قلت مَن - دمنا"(

أو هذا المقطع الجميل المؤثر كافيا بذاته؛ أو أكثر من ذاته:

"والله ما جئناك يا وطنى إلالنشرب نخب حسرتنا."

أحيل من يريد هنا إلى "حديث الجماهير" و "حديث الثورة".

وبسبب، أو على الرغم، من العنوانات السافرة المفصحة، فإن هذين الحديثين يشكلان مناجاة للحبيب الوطن، رهيفة وشفيفة وملتاعة.

ليس فى صوفية أحمد الشهاوى - فيما أتصور - أدنى

حنين ليوتوبيا منقضية، ولا استدعاء لفردوس مفقود، ولا ابتعاث لأشواق الماضى. أحسها معاصرة جدا (ربما أحيانا أكثر قليلا مما تقتضيه المتطلبات الداخلية للقصيدة) لا أدلل على ذلك بحديثه عن غياب المشروع القومى وشيوع قيم غريبة عنا فقط ، بل أشير مرة أخرى إلى سريان حسٍ بحزن قومى، إن صح التعبير، فى كل شعره، وحس بانكسار وطنى، فضلا عن التوجع الذى يتسم فى أكثر من موضوع بأكثر من السمة الذاتية البحت.

* * * * *

لماذا صيغة "الأحاديث" فى هذا الكتاب؟ أعنى فى هذه القصيدة الواحدة متعددة المفاصل متعددة الأجزاء، ولكن واحدة، هل هى صيغة متعمدة مقحمة، مضافة؟ (توحى بعض تصريحات الشاعر الشاب بشأن بحثه المستمر عن "المغايرة" عن "التمايز" عن صوت خاص إلى آخره، بأن هذه الصيغة المستحدثة المستلهمة من التراث معا، هى صيغة متدبرة، مقصودة أى تكاد تكون مصطنعة) ذلك غير صحيح. فمهما حاول الفنان - الحق - أن يتمايز، أن يتغاير إلى آخره، فلن يصل إلى ذلك قط إلا إذا كانت خبرته الفنية، من الأصل ودون اختيار منه تقريباً، إلى آخره. فلن يصل إلى ذلك قط إلا إذا

كانت خبرته الفنية، من الأصل ودون اختيار منه تقريبا. خبرة أصيلة ومغايرة إلخ. أى أن الطريق إلى الجحيم مفروشة بالنوايا. وأنه فى الفن ليس بالنية تحسب الأعمال. بل بمحصلة عوامل كثيرة. تقع أساسا فى منطقة لا يحكمها اختيار عقلى واعٍ بل كأنما يحفزها قهر لا غلاب له. فى صميم الذات الشاعرة أو عمق ذات الفنان. بالتآزر طبعا مع عوامل اجتماعية سياسية ثقافية وحضارية لا نكران لها ولا إمكان لنكرانها.

لماذا إذن صيغة "الأحاديث"؟ بما تحمل بالضرورة وبمجرد التسمية وحدها من إيحاءات التقديس، والتكريس، وعصمة المرجعية، والرسوخ؟

هل هنا نوع من المتنبى المعاصر؟ أيعنى هذا أن الشاعر وريث النبى؟ أعنده جماع الحكمة. وقرار المعرفة. وسطوة الإملاء؟

استقراء هذه "القصيدة - الكتاب" كلها لا يؤيد هذا الافتراض، بل على العكس، ينفيه. (٥)

صيغة السؤال، والتردد، والحيرة. أى صيغة القلق. هى التى تسود "الأحاديث" فى معظمها. مهما بدا لك للوهلة الأولى.

خطر لى أن فكرة "الأيقونة" قد تكون مفيدة فى الإجابة على هذا السؤال. ولكنى لم أجد فى هذا الشعر إلا "إطاراً" للأيقونة. وربما شموعا موقدة لها. ولكن الأيقونة نفسها -

بقداستها، وصلتها المباشرة بالمكرس، المطلق، وتجسيدها لما لا يتجسد بطبيعته - ذلك كل غير مؤيد من واقع هذا الشعر، على العكس، ما أحسسته هو بحث عن ذلك، وليس وجدانا له - ولا وصولا إليه، ليس تشييداً فوقه، ولا تسليما به، كما هو الشأن عادة في الأيقونة.

لعل الأقرب إلى الإجابة أن هذه الأحاديث ليست موجهة "إلى" أحد، (إلا بقدر ما يكون كل حديث موجها إلى الذات، وإلى قارئ مفترض لعله متوحد بالذات). إنما هي أساساً أحاديث "عن"، وليست "إلى".

بذلك تفقد "الأحاديث" صفتها التراثية، لا تعتد قانونا وطريقاً مرسومة سلفا (أي سنّة بالمعنى المعجمي للكلمة وبالمعنى التراثي معا) بل تصبح مشاركة، ومناجاة، وبوحا، وإفضاء عن الذات.

ومرة أخرى ليست "الذات" هنا مفصولة ولا منفصلة عن "الآخر"، سواء كان "الآخر" عينيا، أرضيا، إنسانيا أو مطلقا مفارقا متيافيزيقيا أي أنها "أحاديث" تدور فيما أوثر أن أسميه، كثيرا، "منطقة ما بين الذاتيات" منطقة تتجاوز الشخصي دون أن تغفله، وتصل إلى العام دون أن تفقد خصوصيتها فيه.

معيار ممكن هنا: أن تجاوز حذف صيغة "الحديث" . هل هذا

ممكن؟

ما يحدث لو حذفناها؟

في تصوري أن يحدث انهيار كامل لا للصيغة فحسب بل لمادتها اللصيقة بها. الصيغة إذن قائمة في الشعر نفسه لا يمكن نزعها عنه.

يكمن في هذه الصيغة اختيار - أو اضطرار فني مضمر - صعب. فهي اختيار الزهادة والوجازة والتقطير.

هي أشبه بالرسم الياباني أو الصيني. خط واحد بفرشاة متزهدة وليست ثرّة. اقتصادي في التشكيل يعتمد على التصفية والفرز والإحياء الكامن وليس على الضغط والحشد المعلن.

هي أشبه أيضاً بقصيدة الهايكو اليابانية. نقاء وليس كثافة. وإن كانت الكثافة مضمرة - أي ضَنٌّ إلا بالجوهري. أو ما تتصور أنه جوهري - دون إسهاب في التكوين. دون ثقل في عجينة التشكيل.

اختيار إذن - أو اضطرار - صعب على الشاعر أن يحترمه حتى النهاية. إلا أن يفيض به القول الشعري عن الضروري. أو غواية الحرف الضروري - في هذا النوع من الاختيار - قاسٍ صارم.

هل حدث ذلك دائما أم قد أغواه الترداد والتكرار؟ وما أسميه غواية أو سطوة الحرف. كما سأوضح فيما بعد. أى أن وضع طبقة من القول فوق طبقة. قد شط بالشاعر أحيانا؛ هل ننظر مثلا "حديث الجميلة" صفحة ١٥٧ لنرى مصداقية هذا السؤال؟ أو فلننظر بعض فقرات القصيدة حيث يقرر الشاعر ما هو مقرر بالفعل، من غير حاجة لتقرير؟ ذلك قليل، صحيح، ولكنه موجود. فلننظر مثلا "حديث الملك" (ص ٩٩) [٦] وهو أحيانا ما يمليه - قسرا عن روح الشعر - التزام الشاعر دائماً بالإيقاع القديم، وتحاشيه دائما أن ينطلق حرا حقا فى ساحة القصيد النثرى. انظر مثلا صفحة ١٠٦ "يا واهب نعمائك ومتمّ علينا الخيرات" هل ثمّ ضرورة أو إضافة - فيما عدا الإسهاب والقافية - لهذه الشطرة الأخيرة؟)

* * * * *

لعلنى أرى فى صيغة السؤال التى تتردد كثيرا فى هذا "الكتاب - القصيدة" سؤالا بلاغيا بحتا. وليس سؤالا باحثا أو ساعيا إلى جواب [٧].

هذا سؤال المؤمن وليس سؤال الضال. تعذبه حيرة المؤمن. لا تعذبه لهفة غير العارف.

هناك يقين موضوع للسؤال، وليس سؤال يفتقد اليقين من

الأصل.

وفى هذا اختلاف أساسى عن الشعراء السبعينيين (وللمرة الألف ليست "السبعينيات" جيلا أو عقدا بل حركة وظاهرة وتياراً شعرياً). حركة السبعينيات إذن كانت ولعلها مازالت رفضا كاملا ، أو نأيا كاملا عن صيغة "الحديث" أيا كان التباسها. لأن حركة الشعر السبعينى. صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانية.

وليكن فى "حديث الفتى" مثال على ما نتصور (صفحة ١١٦):

سيجىء حين

ستصير فيه إلى ترابْ

هى غفوة أم صحوةٌ أم دفقةٌ

أم طلعة أم رحلةٌ؟

هذا سؤالك يا فتى

لكنْ ومن أين الجوابُ؟

ثم أنظر مباشرة بعد ذلك "حديث اللقا" (ص١٢٢)

أنا يا حبيبتى راحل إلى حيث اللقا

لم يخطىء القلب الحزين طريقه

ولا كانت سمائى غائمة

والحق أن هذا القلب يعرف طريقه وأن سماءه - مهما بدا - دائما صافية. وإنما هى أسئلة اللجج القائم على رسيسٍ من اليقين.

* * * * *

يستدعى النظر فى "الأحاديث" ما يمكن أن أسميه شفرة "الخط والحرف" وشفرة "الدخول والخروج".

هل ثم تأويل قطعى باتّ للشعر؟

سؤال بلاغى آخر، بالطبع.

فالتأويلات يمكن أن تكون متعددة، ولكن الخبرة بالنص تظل - فيما أرجو - غير مستنفدة. فلنأخذ أمثلة عن شفرة "الخط" - "والحرف"، ولنحاول بعد ذلك أن نستشف ما قد يكون وراءها. واستميح عذرا فى اقتطاع جذاذات من لحم الشعر الحى، فهذا قدَر التحليل:

كلما حطّت خطوطٌ فوق كفِ البحرِ (ص٢٣)

وأعيد تخطيط البحار (ص٢٤)

ضاعت خطوط الأرض من تحت اليدِ (٢٩)

رسمتُه شارة مبتدا

رسمته شارة منتهى (ص٥٨)

والحرف فرحتنا (ص٦٢)

شجر الوقت ناداني

وأعطاني سره

قال كن

"كافاً" تكون هى الكمال

وسفر تكوين المجرة

"نوناً" تنوء بحملها الأرضين والأقمارُ

والأطيارُ (ص٩٥).

وكن كاف الكلام

إذا الـ "لا"

سكتت مدافعها الثقيلة

وانطفت نار الوطنْ (ص١٠٩)

جسد... ألمسه حرفا فحرفا (ص١٣٧)

جسد محبه والهٌ

ينقشنى على مرآتى الأولى (ص١٤٢)

نونه.. تؤجج ما بى

دالُهُ.. دالت دويلاتى...

ياؤه.. يا طالما قلت اتئد يا قلب

لامه.. والهفى عليه كلما رحلا

حاؤه.. حلت بلاد فى دمى.. (ص١٤٤ - ١٤٨)

وهكذا.. وهكذا

آيصح لى أن أرى فيما وراء هذا الولع بالخط والرسم والنقش والتشطير وما يجرى هذا المجرى، ولعاً بل لوعةً فى البحث عن دلالة للأشياء والمصائر محدودة، مخطوطة - كأنما فى السِفْر القديمِ واللوح المحفوظ - قاطعة لأنها قد تجسمت وتعينت فى الخط الرسم النقش السطر؟

أليس هذا هو جوهر قراءتى لهذا الكتاب - الديوان - القصيدة؟ ليس بحثا عن فردوس مفقود، بل هو بحث عن معنى قائم ومحدد ولكنه مخايل، فى عتمة تغلف يقيناً قائما هناك، ومحددا، والفتى يتلمس طريقه إليه - ولا يخطئه - فى سماءٍ ليست غائمة، حقا، ولكنه لم يقل قط إنها ساطعة.

* * * * *

أما الشفرة الثانية الغالبة التى لا تكاد قصيدة أو مقطع فى "القصيدة - الكتاب" إلا وتدور حولها، بل ترتكز عليها، فهى شفرة الدخول والخروج - أو الرحيل والوصول. فلننظر على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال:

قلبى يحدثنى.. أن أبدأ الرحلا (ص٢٤).

ووصلى كان وصول الفتى

للفنا (ص٣١ )

لست أحتاج شيئا

لأدخل فيك

فقط

أحتاج موتى (ص٣٧).

أينما وليت وجهى شطر بيتكمو

وجدت النار

تدخلنى

وتقرأ سورتى (ص٣٩).

مثلى يدخل فى مثلى (ص٥٠)

فانه الفؤاد عن الخروج

من الخروج (ص٥٨)

وأن فتاه يدخل فى أفول (ص ٦١).

سمِّنى ومُدخَل عشقٍ

مُخرَج عشقٍ

بابٌ سماء (ص٦٨).

وما علَّمتنى

أن أدخل النار البعيدة (ص ٧٩).

ولكِ الرحيل إذا أردتِ

ولكِ الخروجُ من الدخول

إذا رغبت (ص ١١٩)

هل تلقى وجه الله الآن.. وتدخل فى الأهداب

ملكيا (ص ١٢٥).

أعرف أنك كنت ترانى

منذ مسحت على جسدى فى خروجى الأخير

(ص١٢٩).

واحتمى برحيله.. فى رحيلى (ص١٣٣)

يأخذ فى حنوٍّ وحنانٍ ودخول وخروجٍ (ص١٤٠)

جسد هو الوطن البعيد وحنيننا ورحيلنا..

وخلودنا وخروجنا (١٤١)

وهكذا وهكذا..

سوف تلاحظ معى، على الفور، فيما أرجو، أن هذا التضاد بين الخروج والدخول ليس تفارقا بل هو التباس "تداخلٌ تخارجٌ" معا. وفى الآن نفسه. من الممكن والمتاح جدا أن نرى فى الدخول صورة الميلاد والبعث والوصول، أو صورة النفس، الداخل، الباطن، أو صورة السر الخفاء، أو الإلهام المستتر، وأن نرى فى الخورج مقابل الموت والانقطاع، أو مقابل الكون أو الظاهر أو العالم أو الكشف.

إن نظرة سريعة سوف تجلى لنا أن هذين العنصرين غير موضوعين فى شعر الشهاوى موضع التضاد أو المواجهة. بل أنهما مندمجان أو مكملان أحدهما للآخر. دون أن يصلا مع ذلك إلى حد الذوبان فى جوهر أعلى. انظر مثلا ارتباط الرحيل بالميلاد والخلق الجديد دون امتزاجهما فى هامش صفحة ٦٢ "رحيله طفلة جنينية تمنى الشاعر أن تلقاها الدنيا" وانظر الحبوط والمضض أيضا: "تمنى الشاعر". وما كل ما يتمنى المرء.. إلى آخره..

ومن هنا - وعلى الرغم من أشياء عدة - ظل "القلق" مخامرا لهذا الشعر. فلا يصل أبدا إلى تلك البؤرة المتقدة التى تنصهر فيها مقومات الدنيوى والأخروى. ويتحد فيها العالم بما وراء العالم. (ربما كانت تلك البؤرة هى لقيا الزاهد ومرساه. أو الصوفى - ربما - والشاعر - بالتأكيد - فلا ميناء له فيها أظن يأويه من عصف اللجج. وتقلبها ).

ألذلك نحس أن حضور الذات العليا. المطلق المفارق. فى شعر "الفتى أحمد" أقل وطأة من حضور الوطن على الأخص. ومن حضور المرأة موضوع الحب الحزين. ومن حضور الموت ذلك الوافد المهدد الذى لا اطمئنان إليه ولا اطمئنان منه. سواء؟

* * * * *

سرى إلىّ، من الاستماع إلى هذه "الأحاديث"، حس ثورى مفصح عنه غالبا، وكامن أحيانا. شعاليل نزعة الرفض والتحدى - لا الانكسار ولا الهزيمة - فلعله قد ظلم نفسه عندما وسمها بالانكسار فى حديث صحفى ولكنه أنصفها ربما عن غير وعى متدبر، فى صلب "الأحاديث": تمرد على هوان الأوطان وعلى حيف يتحيَّف الفقراء النبلاء بالروح - انظر فقط "حديث البلاد" أو "حديث الثورة" - ساءلت نفسى أيتفق هذا الحس الثورى حقاً مع المزاعم السائدة عن الصوفية؟ وحاولت أن أجيب: أية صوفية؟ أليست كل التعميمات والتجريدات المطلقة مضلله وخاطئة؟ (بما فى ذلك هذا التعميم الإطلاقى نفسه؟) وقلت: لن أعدم حساً ثورياً حتى فى غمار صوفيات تراثية وفى داخل طياتها، بل لاشك عندى أنه هناك. فلعل الحس الثورى هو فى النهاية، فضلاً عن أنه ميراث الإنسان، هو الذى يكمن وراء التراث الصوفى الحق كله.

* * * * *

وُصفت لغة الشهاوى فى أكثر من موضع بـ "الكثافة"، أما أنا فأرى فيها، إلى حد أكبر بكثير، رقة ورهافة وصفاء يشفى أحيانا على السلاسة بله السهولة. لم أجد فى لغة "الأحاديث" حشدا ولا عجينة ثقيلة بتراكب المستويات -

وليست هذه أوصاف إدانة - ولم أجد فيها الحسية العارمة التى من شأنها أن تولّد كثافة ما، ولاتلك العضوية المُوارة بالدماء وعصارات الحشا، بل وجدت اقتصاداً ونقاءً من عكارة الجسد وشوائب العضوية المّوارة بالدماء وعصارات الحشا. بل وجدت اقتصاداً ونقاءً من عكارة الجسد وشوائب تخليطاته. ومرة أخرى ليس هنا حكم قيمة من ناحية أو من أخرى.

وما أغنانى عن نافلة من القول بأنه لا انفصام ممكنا بين اللغة والرؤية، لولا أن تم بيننا من يعنى - عناية لا تجاوز السطح فى الغالب - بإثارة ما يسمى قضية "اللغة" كأن ثم أدبا (وشعراً على الأخص) ننظر فيه إلى شىء اسمه "اللغة" من غير أن نراه - فى الآن نفسه - متحداً بما وراء اللغة.

ولكن، ومع الخلوص من هذا التوضيح الذى كان غير ضرورى ربما، فإن كل حديثى عن اللغة أريده أن يفهم فى الوقت نفسه على أنه حديث عن خبرة واحدة متعددة الطبقات، فلا معنى للغة دون لحمتها وسداها، ولا مادة للأدب والشعر على الأخص دون لغته هو، لغته الخاصة به وحده، لغته التى تشكل فرادته - ومهما تكلمنا عن "موت المؤلف" وعن النص الغائب وعن التناص، وعن إعادة خلق النص مع كل قراءة - تبقى هذه اليقينية فى صلب العمل الأدبى، أعنى تفرد النص بمادته

ولغته معا.

وهو ما يصدق بصفة أخص إذ لاتخطئ فى "الأحاديث" نوعاً من سطوة "الحرف" - بأكثر من دلالة السعى نحو تحدد المعنى ووضوح الدلالة كما أسلفت - أعنى سطوة جرْس اللفظ، أو صوت المادة اللغوية الخام نفسه، مما يفضى احيانا إلى غواية قد أسمِّيها بغواية "الرقى والتعازيم" ولعلنى قد أسميها مرة "غواية الأرابيسك" أى مجرد غواية النمنمة والرقش والجرى وراء سحر الإصاتة، وترجيع السيرينّيات اللفظية، مما يكون جزءً قاعديا من هذه الغواية.

غربت حتى صرت غيرى.

شرّقت حتى شاب شيبى (ص٥٧)

مسَّك الناس

أم مسَّك الماس

أم رشَّك الآس

أم خشَّك الكاس

كل العيون ارتقتك

وكل القلوب ارتأتك.. (ص٤٧).

شاهدت النور

ففضْت

وفُضّت أقفالك

قاضت كل فيوضك

فى الأرض، وخضت بحار العشق

لوحدك (ص٤٩)

(انظر تعبير "لوحدك" ومزاوجته. مع "فاضت كل فيوضك" لتعرف ما أعنى "باستثارة القلق" فى الصوغ بل فى الصنع) عندما أسميت هذه التقنية مرة فى معرض حديثى عن شاعر مرموق هو حسن طلب "غواية الأرابيسك" أى فتون النمنمة التى قد تصبح نمنمة صراحا، ولا أقصد أن النمنمة، أو الأرابيسك، خواء وتكلُّف وخلو من الدلالة، فحتى التجريد نفسه له معنى ودلالة، بل دلالته قوية ونافذة، وأنا نفسى من المفتتنين بالجرس والصوت ولهذه الفتنة عندى وجودٌ له قيمة كبرى، وليس من الناحية الشكلية فقط، ولكننى ، كذلك، أعرف مهاوى هذه الفتنة ومزالقها المردية

أنا قمرٌ يتجلى فى سماء تعالت

أنا قمر يتقلى فى زيت مزْن تتالت

أنا قمر يتملى وجوه نساء تقول وقالت

أنا قمر يتولى حراستكم من حروبٍ توالت

فهلا شربتم دمائى

ودمعى

وهلا سكنتم قلوبى

وسمعى

لكم دينكم يا عبادى

ولى دين هذى البلاد (ص١٥٤)

وفضلاً عن سطوة الجرس واللفظ (بالمعنى الأصلى للكلمة) والحرف الذى قد يتحول أحيانا من قافية داخلية إلى سجع كسجع الكهان، فإننا أيضاً نلحظ سطوة القافية الخارجية والتفعيلة الخارجية التى تؤتى - فيما تؤتى به - بأثر من الرتابة والراحة والأمان - وهل نقول "التطهير" أيضاً، واغتسال الروح من المضض.

وعندى أن نأى الشاعر بنفسه عن تقنيات "قصيدة النثر" أو عن الشعر الذى خلص من رتابة إيقاع التفعيلة المضطردة المتصلة التى لا حوَل عنها، غير مفهوم.

إن تراثه الصوفى والقرآنى والمأثور ليس تفعيليا فى الغالب. ولكن الأهم أن التزام الوزن بصرامة قد يؤدى به إلى نوع من التوقع أو استباق النغمة سلفا مما يقلل من قيمة الصدمة، أو الكشف، أو على الأقل المفاجأة الحبيبة، فى نصه.

وهى قيمة لها فعاليتها وربما ضرورتها فى هذا النوع من

النصوص.

وعلى خلاف ذلك فمن الأمثلة الموافقة التى يرف فيها الشعر ويونع، مع النمنمة من ناحية والتناقص من ناحية أخرى "حديث البحر" (١٦٣ - ١٦٥)

فلنقرأ منه، مثلاً:

قل إنك معجونٌ بالحزنِ
ومعجونٌ بالعشق
وممسوسٌ بامرأة تحملك
إلى البحر ولا تغرق
تشرب ماءه
وترويها
فتشف وتسمق

* * * * *

أتصور أنه ما من حاجة بى إلى أن أتناول مسألة التناص القرآنى والتراثى فى "أحاديث" الشهاوى. ما أوضح ذلك وما أكثر ما تناولته التعليقات والدراسات (٨).

ليست أهمية هذا التناص فى إثبات وجوده أو التدليل عليه فذلك ما لا يحتاج لإثبات أو تدليل، بل فى دلالته وقيمته فى ميزان عناصر الشعر، أى فى تفاعل وديناميية هذه العناصر.

فى "حديث التجلّى" (ص ١٥)، مثلا، ينتهى المقطع، أو القصيدة بـ "لكن دينكم يا عبادى ولى دين هذه البلاد"! ولكنه يبدأ:

بين عشقين
يصعد هذا البعيد
ويقرأ آياته للجميع
ويندهُ من تحتِ وجهِ الغيوم.. إلى آخره

فى السياق العصرى إذن، وهو عصرى ومعاصر بأكثر من معنى، يأتى التناص القرآنى مع سورة الكافرون ": لكم دينكم ولى دين". كما يأتى هذا التناص مرة أخرى فى "حديث ٨٣٩".

"لكم دينكم ولى ألف دين ودين" (ص ١٧٠). ثم يعقبه: "ودين الفتى طريق طويل

يؤوب إليه، ويجثو لديه المحب الكبير.."

وعندما أثير العصرية فى هذا السياق فلست أعنى به فقط تركيبه الجملة العربية بل ما يكمن فيها من مفهومات حديثة من نحو "يجثو لديه المحب الكبير.. من تحت وجه الغيوم" فهذه تركيبة بيانية تنفح رائحةً رومانسية واضحة. بل وفى هذا المثال بالذات نجد كلمة "ينده" التى تعنى فى الأصل زجر الإبل، أو إصدار الصوت. فهل تفهم الآن بهذه

المعانى من القارئ المعاصر أم أن هذا القارئ سوف يأخذها مسلَّمة، بمعنى الندا؟

وما أكثر هذه الأمثلة فى الإحالة إلى نص تراثى غائب - أو لعله حاضر جدا - مع إدخاله فى سياق غير تراثى، إن لم يكن حداثيا.

القيمة النصية - الرؤيوية لهذه التقنية، فى تصورى هى "قيمة القلق"، وهو جوهر قراءتى، أو استماعى - بقدر ما استطعت من حسن استماع - لهذه "الأحاديث": القلق حافزاً كامناً ومحركاً بل صانعا للنص، والقلق ناتجا ومستدعى ومبعوثاً بقراءة النص.

ولذلك فإن الألفاظ العامية - أو الفصحى المحال بها إلى معنى معاصر - فى داخل سياق فصيح أو تراثى، وكذلك تداخل التفعيلات فى سياق يجرى مجرى الوزن الهادئ المستقر. ذلك كله عنصر القلق أو على الأصح قيمة القلق. ولا أعنى بذلك بحال المعنى الذى يقصد إليه النقد المووث الذي يتحدث عن "قلق" اللفظ فى موضوعه باعتباره مأخذاً وسوءة، بل أعنى العكس تماما بإعتبار الراحة والاستنامة إلى قرار، والأمن إلى إيقاع رتيب إنما هى "قيم" أو عناصر سلبية. القلق بمعناه المعاصر حافز للإبداع والتجديد ونتيجة له فى آن. ولا ننسى فى

الوقت نفسه أن هذا التداخل بين الفصيح والعامى (بمعناه العريض الذى لا أجد عليه غبارا بل أنحاز له انحيازا) بيت التفعيلة الجارية على سننها واختراق هذه التفعيلة بأخرى مغايرة. بين المفهوم التراثى أو الصوفى القديم والمفهومات المعاصرة الجديدة والمستحدثة. فى أنواع من التراوح والاتساق والتنافر والتداخل وعلى سلالم موسيقية أو من مقامات موسيقية متناوية - إن صح التشبيه - هذا كله يدعم ويبرز "القلق" لا بالمعنى الصياغى فحسب بل أساسا بالمعنى الوجودى، أى "القلق" باعتباره جوهر الخبرة الشعرية.

* * * * *

ومع كل أمارات الشباب، والمغامرة فى هذه القصيدة - فإن فيها آثار رسيس الرومانسية التى لا يبرأ منها - أو لا يكاد - شاعر حق. انظر مثلا "حديث الخلق": (ص٦٥).

نام النجم

ونامت شمس الليل السوْدا

قلبى يصحو

فى منتصف الحزنِ

ويسألْ

ستة أيام راحله

ستة أيام قادمه

هل ينشيء رب الكون الكونَ من الأول
هلْ؟
هلْ؟

وانظر مع النغمة المستلهمة من تراث رومانسية أوائل القرن، ذلك السؤال النابع عن القلق الممض، سؤالاً لا إجابة له، بالضرورة، وبالتعريف، سؤالاً هو تقطير ومثول للقلق الذى لا راحة منه.

* * * * *

مع ذلك كله، فإن هذا الكتاب فى حسى علامة من العلامات البارزة فى تطور الشعر الحداثى فى مصر - والبلاد العربية - وما أجمل "حديث لا"، "وحديث الجسد"، "وحديث البحر"، بما تحمل كلها من كمال فى مسعاها، وتحقق قلق.

فى حوار أخير مع أحمد الشهاوى (٩) هزتنى كلماته.

"الشعر عندى معادل للموت، وصوت الوقت الذى أحياه، ومصير واسع للكون الأرحب . الشعر حائط عال لمستشفى نفسى، يوقف مد الجنون".

ليس فى هذه الكلمات بلاغة وإنما صدق محرق، ولكن فيها أيضاً وعى يتأمل ويفكر ويستبصر ذات نفسه وذات الآخرين.

وفى النهاية (وما من نهاية حقا) أريد أن أحيّى فى أحمد الشهاوى هذا الصدق، وهذه الشجاعة، وهذا الشعر.

## هوامش

١ - الأحاديث: السفر الأول، أحمد الشهاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

٢ - انظر مثلا "لماذا الأحاديث"، مجلة الشعر القاهرة العدد ٦٤، أكتوبر ١٩٦١ (ص ٩٨) ومقال د. زكية مال الله "البدايات الصوفية فى أحاديث أحمد الشهاوى"، مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد ٦٧، مارس ٩١، وغيرها.

٣ - جريدة "الوطن" ٢٨ مايو ١٩٨٨، مع حلمى النمنم.

٤ - كأنما هناك، أصلا، أى حدث يمكن أن يعد صغيراً (أ.خ).

٥ - ترددت هذه الجملة فى مقاهى القاهرة "الأدبية" مع تشويهها بأن الشهاوى هو "المتنبى" المعاصر وواضح هنا أن المقصود هو التنبوء أو الانتساب إلى النبوة لا إلى الشاعر المتنبى، ومع ذلك فقد نفيت صفة المتنبئ (بالهمزة على الياء!) عن الشاعر.

٦ - الملك السكير وحاشية الملك السكير ونساء الملك السكير وذقن الملك السكير

٧ - أو "حديث البلاد" (ص١٧٧)

البلاد التى غادرت قد تعود

البلاد التى هاجرت قد تعود .

البلاد التى سافرت قد تعود

٨ - انظر مثلاً، ص ٢٧: شق الله القمر إلى نصفين نصف له والنصف الآخر أين؟فليس هذا سؤال الملتاع المستجير بل سؤال العارفين.

ثم انظر بعد ذلك "حديث الغيم" ص ٣٣

"نصف لأرضكمو يغير شكلها ونصف للفتى أحمد بعيد لقلبه بعض الأمان" فهل عرفت الآن أين نصف القمر الآخر ؟ أليس هذا النصف، كذلك نصفاً للفتى أحمد (الشهاوى) بعيد لقلبه "بعض" الأمان؟ لا يعيد له "كل" الإيمان، صحيح، وإنما هناك على كل حال، إيمان، وليس البحث، وليس محض السؤال.

٩ - انظر مثلا، عرض وتعليق عمر نجم فى ٨ مارس ١٩٩١: "المجموعة بيان لعمق العلاقة بين الشاعر والقرآن الكريم"، وغيره كثيرا.

١٠ - "الدولية" ٢٢ يوليو ١٩٩١.

## تدفق الموت ولهب البقاء

## فى السفر الثانى من "الأحاديث" (*)

لم يعد جديداً، ولا غريباً، أن أحمد الشهاوى هو الشاعر الذى يرود هاجس الموت شعره، ويراوده، أكثر من أى هاجس آخر، وربما أكثر من أى شاعر آخر.

وليس غريباً أن يهجس الموت بالشعر، فذلك مأثور، وسيظل كذلك طالما ظل الإنسان، ولكن أن تكون له مثل هذه السطوة على الشعر فهو الذى يستوقف النظر.

ليس "الموت" تيمة - أو موضوعة - بسيطة، ساذجة أو بريئة إن صح القول، أو نقية غير مشوبة، فى شعر أحمد الشهاوى. فهذه تيمة تستقطب حولها شبكة من الدلالات، والإيحاءات، وتأتى فى نسق معقد.

سوف أغامر بأن أدخل فى متاهة التأويلات.

بدهىّ - بداءة ذى بدء - أنه ما من شىء يقوم مقام خبرة الشعر مباشرة، بحميميتها الخاصة بكل منا، وبكل قراءة لأى منا. ما من تأويل يحل محل وقع الشعر على الروح، مباشرة. قصارى ما نفعل - إذ نغامر بالتأويل - أن نلقى ضوءاً أو أضواء - إذا لم يخطئنا حسن الحظ وحسن الظن - على قراءة لنا لهذا الشعر، عساها أن تكون - ربما - أعون على قراءة أو

قراءات مسارقة أو مفارقة سواء.

وفى تصورى أن ثم نسقاً متكاملا يسود السفر الثانى من أحاديث أحمد الشهاوى هو نسق الموت - الماء - الوردة - الطيور، بتنويعاته المختلفة أحيانا، فهو واحد، وإن كان ليس أحاديا، وهو متراكب التكوينات وليس مصمت القالب. لذلك قلت إنه ليس بالهاجس الساذج أو النقى المعملى - "فالأرض دائرة.. ومثلث هو موتك الآتى" (١)

"فلأبدأ - الآن - توديع نفسى
أرش الجناز مياها وفاكهة من بلادى
أخرج ورد قلبى ربيعاً يسجِّى
وجه روحى
قل أنا واحد
وموتى مبتدأ للدخول"(٢)

فلعله لذلك اخترت أن يكون هاجس الموت مبتدأ للدخول فى هذا الشعر - أيضاً - ولتخريج التأويل.

الموت فى هذا الشعر ماثل بل مسيطر لكنه فى ظنى إذ يتوحد بالعشق أو بالشبق للحياة لا يذوب فيه، بل إن ذلك هو مستهل السفر كله:

"وأمسك جمرةً

هى بعض موت

بعض ع

ش

ق» (٣)

واضح أن الجمرة التى يقبض عليها الشاعر - كما يقبض المؤمن على جمرته - هى بعض موت وبعض عشق، ولكن من غير الواضح هنا أن يعمد الشاعر إلى هذا الرصف العمودى لحروف مفرودة ع ش ق فيصفها حرفاً فوق رأس حرف، كأنه يقيم عموداً لا يريد له أن يستلقى بل أن يظل منتصبا قائم العود أبدا. فهذا توحد لكنه ليس انصهاراً للبعض ببعضه. ولا يأتى ذلك فى مستهل الأحاديث - فقط - بل هو "حديث الأحاديث" كأنه تلخيص مسبق جامع لكل - أو لأبرز - دلالات الأحاديث:

"هناك ولا هناك

حملت سماء جثتى

حملت فاختى لخاتمة".. (٤)

إنه يُشهدنا على انتفاء المكانية، هناك ولا هناك، كما أنه يُشهدنا على أن الموت أيضاً له سماء، أى أنه ليس انتهاء، بل هو تسام إلى أفق آخر أى إلى مستوى آخر من الوجود، ويأتى

ضلع المثلث الأخير فى توحد البدء والنهاية دون أن يكون ذلك التوحد أمرا ساكنا، ثابتا، ستاتيكيا، بل هو متحرك يحمل صاحب الحديث فاتحته لخاتمته، كأنما بإرادة منه، وليس طاعة لفرض أو لقدر مقدور.

وإنما قلت "صاحب الأحاديث" كناية عن الشاعر ولم أقل "المتحدث" لأننا هنا لسنا فى مجال "التحدث" - أو التحادث "discourse" بل فى مقام القول بحديث إثر حديث "hadith" ينظمها جميعا سلك واحد، أو فلك متساوق لا تشيع فيه نبرات التخاطب أو "الخطاب" اليومى المبتذل (تلك ساحة من ساحات قصيدة النثر التى شاعت الآن وذاعت. ولست هنا فى مجال التقويم أو التفاضل) بل تسرى فى هذه الأحاديث روح من الصوفية الحدثة - على النحو الذى أسلفت فى دراسة للسفر الأول - وتلهمه مواجهة محضة لقضية كبرى، ومسألة ثم ضرب باليقين بإزاء سؤال المصير.

وإذ يسرى الروح الصوفى عميقا متغلغلا فى شعر الشهاوى فليست تلك - كما لا أكاد أحتاج أن أقول - صوفية النسك والتقشف والانعزال عن الحياة، ولا هى مجرد دروشة وشطح أصحاب الخرق والمرقعات. هى عند الشهاوى أساساً تماس حميم بمطلق، مطلق يتجاوز الإنسانى والعرضى والدنيوى

- وإن كان لا يفارقها ولا ينفيها، فلنسمه إذن مطلق قيمة الموت فى قلب الحياة، إذا جاز لنا ذلك التعريف، أو قيمة المطلق فى حد ذاته، بوصفه متساميا ويتجلى فيه - وبه - الخلود الذى هو - فى النهاية - توق إنسانى لا يريم.

فهل هذه الصوفية - كما قيل - تضير بحياتنا الاجتماعية وتمثل خطرا على كفاحنا من أجل العدالة والكرامة؟

أم أنها، باعتبارها قيمة للحياة الروحية وتجسيداً لأشواقها، مما يثرى ويرفد عملنا اليومى فى هذا الواقع الأرضى الذى لا ينتهى السعى إلى الارتفاع به نحو الأجمل والأفضل والأعدل.

* * *

أما عن اختيار "الأحاديث" عنواناً وتوصيفا لهذا الشعر كله فلاشك عندى أن ذلك مستوحى من التراث العريق فهل له صلة بالأحاديث النبوية الشريفة؟

لقد شاع وذاع فى الأوساط الأدبية أننى اعتبرت أحمد الشهاوى "خليفة للمتنبى أو يفوقه"، واكتسبت هذه الأكذوبة الشهيرة قوة الحقيقة.

ولكن نص ما قلت هو التالى: "لماذا إذن صيغت الأحاديث ؟ بما تحمل بالضرورة وبمجرد التسمية وحدها من إيحاءات التقديس، والتكريس، وعصمة المرجعية والرسوخ؟ هل هنا نوع

من المتنبى المعاصر، أيعنى هذا أن الشاعر ويث النبى؟ أعنده جماع الحكمة وقرار المعرفة وسطوة الإملاء؟ إن استقراء هذه "القصيدة - الكتاب" لا يؤيد هذا الافتراض على العكس ينفيه".

فهو إذن افتراض . موضوع للمناقشة، وهو فى النهاية افتراض منفى، بل مرفوض.

وكان ذلك منشوراً بالفعل، على الملأ، فى مجلة، فصول" المجلد الحادى عشر القاهرة، صيف ١٩٩٢.

وأكرر: "على العكس ينفيه".

فمن يقرأ؟ ومن يُعنى بالدقة والتوثيق؟

* * *

ليس اعتبار الموت مبتدأ للدخول إذن مجرد مجاز أو مجرد ترصيع زخرفى، بل هو يقين للشعر - وللشاعر - فهو لا يحمل فاتحته لخاتمة فقط، بل هو يختار أن يؤكد:

"أصبح على موت"

وأمسى على وجهها" (٥)

فليس الموت - كما أصبحنا نعرف عنده الآن - هو غسق المساء أو ليل الظملة، بل هو إصباح، وفاتحة، واستهلال، يكاد أن يكون اصطباحا بالمعنى التقليدى لنشوة السكر فى

الصباح، أما وجه الحبيبة فهو الغبوق، هو خمر العشى، أو لعلها العَشَاوة.

فإذا كان الشاعر يصبح على موته، فإن "دمعة الموت لم تزل نائمة" (٦) لكنها سوف تهرق بالتأكيد، بمفهوم المخالفة المحتومة، الموت متربص وإن كانت دمعته مازالت نائمة.

"أغلق الموت لى
أبوابه
لفرصة أخرى،
وأغلقتْ التى أعشق
بابها" (٧)

قد يغلق أبوابه الموت، ولكن حتى تسنح الفرصة الأخرى، أما العشق فقد أغلق بابه، ولكن إلى غير سانحة أخرى، أوصد بابه تماما، ونهائياً، ولا تخلو صيغة الجمع فى "أبواب" الموت من إيحاء، فليس للموت بابا واحد، شأن العشق أو تلك التى يعشق الشاعر - بل إن له أكثر من باب.

"لكن قهوة الموت مرة" (٨) "ومر أن تودع نجمة فى سماك" (٨) ومع ذلك

"فحياتك الأولى عدم
وستأخذنك للطريق

الملك لك

والموت لك»(٩)

كأن هنا نغمة تهليل للموت، وبهجة به، وصعوداً به إلى ملكوت يعدله - بل يغمره - الموت، بينما الحياة الأولى عدم. هل هى الحياة الأولى قبل مبتدأ الموت، هل كل ما يسبق الموت عدم؟

وكأن الشاعر يستشرف الموت، بل يتشوف إليه، لايرى إلاه أمامه، أما الحب فهو يلقى به ظهريا. يغادره، بشيء من الأسى ربما، لكنه يتركه وراءه بالتأكيد:

«أمامى حلمٌ من الموت

«وخلفى صريعاتُ الهوى» (١٠)

* * *

ليس الموت عند هذا الشاعر انتهاء ونقطة سكون، بل هو انسياب وتدفق والثيال،

ومن هنا فإن شفرة الماء - وما يساوقه الغيم، الندى، البحر، النهر، البحيرة - إنما هى فى تصورى شفرة للموت.

وعلى الرغم من التفسير الفرويدى للماء باعتباره شفرة للشبق، والجنس، والخصوبة، والحيوية، فإن ذلك لا يتنافى مع تأويلنا. فليست هنا سذاجة ولا نقاوة الشفرة، كما أسلفت،

بل تراكم وتعقد مكوناتها. وفى الشعر نفسه ما يدعم هذا التأويل، بل ما قد حفزه أصلاً:

"أحرق مراكب شمسك الأولى
وصل ماءً بماء" (١١)
أو "أرش الماء بالماء" (١٢)
أو "والمياه تسبح فى المياه" (١٣)

هنا أكثر من ماء واحد . هنا على الأقل نوعان من الماء، هنا أكثر من تيار واحد، ذلك أن هذا التصوير هو الأغنى، ولعله الأقرب من حقيقة لها ظل صوفى بالتأكيد. يخالف التصور الشائع العملى البراجماتى من أن الموت طى لصفحة؛ ووصول إلى غاية؛ فى تصور هذا الشاعر للموت - ولموته - خصوبة وثراء وتموج. ولعلنا نعود إلى هذا التصور فى علاقته بالنار - وشفرتها - فيما بعد. "ما النار إلا دمعة من ماء عشقك" (١٤).

من الناحية الشكلية البحتة - وهل ثم ناحية شكلية بحتة أبدا؟ - سوف نجد أن الشاعر أفرد للماء ما أسماه "أحاديث الماء" وحدها بصيغة الجمع، ووحدها هي أطول وأشمل الأحاديث كمّا، وربما هى أذهبها إلى الغور، وأعمقها سبرا.

"من يحفظ السر
غير المياه" (١٥)

"هل الندى الذى يغبش الزجاج
يسقط فى الأرض
حاملا اسمى
هل الموت هنا شهادة
وفى الديار موت كموت"(١٦)

هل ثم أوضح من هذا فى ارتباط الماء بالموت. سقوط الندى يحمل اسم الشاعر شهادة على موته ، أو باعتبار موته استشهادا، كلاهما ممكن. فالموت يعدل الموت؛ للديار دلالة خصبة سوف نتناولها بعد قليل.

"يصحو موت أبيض
يكتب تاريخاً على ماء"(١٧).

ليس الماء فى تصورى مجرد رمز جبرى - أو رياضى - فى معادلة حسابية للموت. بل هو متدفق ومتموج بدلالتين على الأقل: الحياة والموت. أو "الموت - الحياة".

"كل السنين التى مرت
مياة فى الأصابع" (٨١)

"نسى البحر
أننى موجه"(١٩)

فهذه دلالة ، أما الدلالة المقابلة فهى:

"هل رصاص من الغيم
أو من الغيب
قد يثقب القلب
من خلفه
قبل أن أكتب النهاية"[٢٠]
"واقرأ كتاب الموت
روحك غيمة
والأرض عطشى" [٢١]

ثم فلننظر إلى هذه الصورة البديعة:

"وأفرح عندما أخلل بالأصابع
حشائش سوداً تسبح فى مياه القلب" [٢٢]

فإذا تأولنا الحشائش السوداء - كما سوف نعرف بعد قليل - بأنها حشائش حية، ومحبوبة، ومشتهاة - على عكس المألوف - كما أصبحنا نتوقع من هذا الشاعر - ، فإنها تسبح فى مياه هى مياه الموت فى القلب".

( أغض النظر الآن عن أن "الحشائش" فى المعجم اللغوى القديم جافة وأن الغض النضر الحى هو "الأعشاب" فقد اكتسبت مفردة "الحشائش" فى المعجم اللغوى الحديث كل نضارة العشب وطزاجته).

"ماء الحرير لى
وفضة الجسد
وغيمة أنزلت ماءها
فى خيوط النعاس" (٢٣)

وأقراها" فى خيوط الموت" فأستشف إيماءة الشاعر.

"كيف يلبس ماء سماء" (٢٤)

هذه السماء التى "حملت جثتى" كما قال فى مستهل أحاديثه، كيف تلتبس - أو تلبس - الموت. فما الماء هنا إلا بديل آخر لجثة الشاعر، أو لموته.

أى رعب.. وأى تسام، فى الوقت نفسه!
وبإشارة أخفى، وأرهف، فى أحاديث الوطن:
"والماء لا يحيى الموات" (٢٥)
لأن الماء والموت صنوان.
لأن الموتى لا يحيون الموتى.

* * *

أما الورد فهو عند هذا الشاعر - فى تصورى - شفرة للحياة التى مآلها الموت، وهو مصدرها أيضاً. كما تحمل ظلاً من معنى الحزن الملازم لهذه الحياة:

"وتصعد وردة

فى جنازى الأخير» (٢٦)

ويهمنى أن أشير هنا إلى وصف الجناز بالأخير، وكأن هناك أكثر من جناز، وكأن الحياة نفسها جناز متصل، فما أشد قتامة هذا التصوير.

«مشت النار للباب
وأبقت فى سرير الموج
ورداً من رماد» (٢٧)

«ويبقى الماء
تاجَ الوردة الأولى»(٢٨)

«وغيمة أنزلت ماءها
فى خيوط النعاس
ونسيت وردها» (٢٩)

«وزمان وقتك طالع من وردة
ستزور برزخنا
وتغنى
وتظل نفسك غامضة (٣٠)

«يطلع من دمى ورد
«يكلم الله» (٣١)

«ووردها يكبر فى الغيوم» (٣٢)

أظن أن تشابك هذه الدلالات - فى تأويلى - قد أصبح واضحاً وموحيا. فما البرزخ إلا أرض العبور نحو أفق الفناء؛ وما الورد الطالع من الدماء يكلم الله، إلا صرخة الحياة الجياشة المنبثقة من أغوار الدماء تصعد من ذلك إلى ذات الله، وما ورد الرماد الطافى على موج الموت إلا نذيراً، أو بشارة. ويبقى "الموت - الماء" هو تاج الحياة.

* * *

هذه الظلال من التأويلات لا تعنى عندى وضع قاموس صارم للشفرات، محدد وقاطع، بل هى فقط إشارات، واستجابة لإيماءات الشعر.

ذلك أن الدلالات هنا كالمرايا المتعاكسة تلقى ضوءها - أو إشعاعها - على الواحدة الأخرى، بالتبادل، فترتد لها الإشعاعات، وتتردد من مرآة لأخرى، دون نهاية، تتواجه وتتقابل وتتداغم، تتوحد وتنقسم، فلسنا هنا بإزاء شعر المعادلات الذى يبقى فيه الأبيض والأسود متفارقين، منفصلين، دون إمكانية للقاء أو التناغم أو التموج، بل توحد الأضداد هو ناموس هذا الشعر:

والنأى قربه قاتل» (٣٣)

وهو ما نرى مصداقة فى تناول هذا الشاعر للون الأسود.

عوضى الأسود المعجون بالذهب"
ماءً لموسيقى تنام على كف روحى" (٣٤)
الأسود عند أحمد الشهاوى هو لون الحياة، بل هو لون الحب.
"لماذا أعشق الورق الأبيض
والحبر الأسود
واللون الأسود
والشعر الأسود
والسرير الأسود
وأفرح عندما أخلل بالأصابع
حشائش سوداً تسبح فى مياه القلب" (٣٥)
"فى السرير الأسود
الملاءة السوداء
يصحو موت أبيض (٣٦)
"شعرة سوداء من دمها
حلَّت
وحَلت فى دمى
الكون / شعرة" (٣٧)
أما لماذا يعشق الورق الأبيض، فهل لأنه هو الذى يبقى هو

وما سطر فيه، أما الأشياء الأخرى، أشياء الحياة، فهى فانية، وسوف تمضى، وخاصة السرير موضوع العشق، وموضع المتعة بالحياة والاستنامة إلى راحة الحياة. هذه كلها فانية، هذه كلها سوداء. أما الموت فهو أبيض، لأنه تاج "الحياة - الوردة"، ولأنه من "أشياء الروح" لا من "أشياء الجسد" فقط، لأنه تجربة معاشة، تجربة فى قلب الحياة وفى جوهرها، وليس نهاية لها.

من مقومات هذا النسق الواحد متعدد العناصر الذى يقوم فى شعر أحمد الشهاوى مقام منظومة الحياة والموت، "أو الموت - الحياة" على الأرجح، شفرة طالما لعبت دوراً أسطوريا فى تراثنا، وطالما - وما زالت - تعلقت وتتعلق بها أشواق الهائمين وشطحات الصوفية وخيالات الحيارى، أعنى شفرة "الطيور".

"وانفلات طائرين من سماء عالية
يصبّان فى فمى
كأس فردوس
مياهاً للفراق
تبلل النأى
وتصعد وردة
فى جنازى الأخير" (٣٨)

كيف تستحيل كأس الفردوس المصبوبة فى الفم بماء

الفراق وردةً فى الجناز الأخير وكيف ترطب مياه الموت الفراق حرقة البعد عن حبيب أو عن وجود متسام مفارق يقع على صعيد آخر بالتأكيد. طيور الرسام ب"راك" فى سماء زرقاء ساطعة الحلكة ؛ لا، بل هما طائران، اثنان، زوجان، القرينان الأبديان. استيحاش الوحدة هنا منفى حتى فى انسكاب ماء الفراق من كأس فردوسية.

"كل الطيور التى حطت على رأسى
باضت فى دمى ذكرى" (٣٩)

فلم تعد الطيور تحلق صاعدة، حرة، منطلقة، وهو ما يعمّر الأوهام الإنسانية باستمرار، بل هى تحط على الرأس وتبيض الذكريات الرازحة فى الدماء، بل هى أحيانا محبوسة فى الغرفة، طيور داخلية، مكنونة، بينما أصداء موسيقى الموت تتردد من بعيد:

"أرى عصافير فى الغرفة
ونخلتين من الوهج
وموسيقى اتصال الماء بالمدن البعيدة" (٤٠)

والطيور مع ذلك حتى إن كانت قدسية وإلهية تترك الشاعر وحيد يبحث عن تآلف مفقود مع الحياة:

"هل تعلم تلك العصافير

أن طيوراً من الله جاءتني

وخلّفتني وحيداً أسأل الدنيا صداقتها" (٤١)

* * *

منظومة أخرى من الشفرات والدلالات تتبين لي من خلال السفر الثاني من أحاديث أحمد الشهاوي. لعلها منظومة "البلاد - الديار - الأرض - الرمل". فلسنا هنا بصدد علامات الخصوبة والحياة والتدفق التي تعطي شحنة مناقضة، كما رأينا في تجسيدات المياه - الورد - الطيور بل نحن في ساحة تلوح لأول وهلة قاحلة صلبة رافضة، ولعلنا سنكتشف فيها، أيضا، شحنة مناقضة لدلالاتها الشائعة المألوفة.

"أترك الآن نفسي

ويرحل العارف مني للبلاد" (٤٢)

في اعتقادي أن هذين البيتين يكونان محورا رئيسيا - وإن كان مستخفىً به ومضمراً - في هيكل شعرية أحمد الشهاوي.

ذلك أن "العارف منه" صوت أساس في كل شعره.

والعارف كما لايخفى هو مدرك الأشياء كما هي في ذاتها، وهو على خلاف "العالم" ، من يبلغ المعرفة بعد جهل ، والعارف أيضاً من أشهده الله ذاته وصفاته وأسماءه وأفعاله، وهو هنا

من جاءته طيور من الله بكأس من الفردوس تجرع منها ماء الفراق.. العارف لا يبوح بمعرفته. ولكنه لا يملك إلا أن يبوح بها في وقت معا، ومن ثم ركونه إلى الترميز والتعمية والتشفير، ومن ثم ركوننا إلى التأويل والتفسير. فكيف نفرق بين هذا الشعر وبين غمرات الروح الصوفي الذي يتخلله. كما تتخلل أصابعه تلك الأعشاب السوداء في مياه القلب، وكيف نراه، أو نتلقاه، من غير أن تمسنا مقاربته - بل مقارفته للقدسي والروحي وما وراء الواقعي، كأنها مشارفة للحدود القصوى: انتفاء للحدود وللمكانية.

إن البلاد هنا ليست جغرافية، كما هو جلي، بل هي خريطة روحية، وأكاد أقول كونية.

على أنها في الوقت ذاته ليست تجريداً بحتا، ولا هي ضرب كامل في تيه المعميات، بل البلاد توحد دائم بما هو وراء الحدود وما هو وراء الوحدة. وما هو وراء التوحد:

"جسدي بلاد لا تنام

ولا تستر عريها

جسدي أنا

جسدي هي. (٤٣)

فهذه الجسدانية دائمة اليقظة، صريحة العري، هي توحد

بتلك غير المسماة التى سوف نعرف بعد نغمتين أو ثلاث أنها الكون وأنها فى الوقت ذاته شعرة سوداء فى دماء العارف – المريد. ومع ذلك فهى "بلاد تفر من يدى" (٤٤) ومن ثم انتفى كونها مواقع طبوغرافية إذ هى تروغ من بين يدى الشاعر التائق إلى المعرفة، لأنها "بلاد" لايمكن الإمساك بها، ومن ثم تأتى حيرة لا يكاد يكون منها مخرج:

"قل:

أنا حائر

وخروج روحى من ديار محبتى

ميتة أخرى على شجرٍ

وماءِ غمامةٍ

ووداع طائر

هل ستعرفنى الأرض الغريبة

عدنما يتدفق دمى

من سمائى (٤٥)

إن صوت "العارف من الشاعر" لا يكتفى بنشدان المعرفة، بل هو يتساءل هل ستعرفه تلك الأرض التى يغادرها:

"هى تعرف أنى وحيد

والبلاد التى أعشق – الآن – أقرب. (٤٦)

ومع أن "الأرض سجن" ومع أن الشاعر إذا يحدث نفسه يقول: "ومكانك المنفى" (٤٧) فإن شطحة تأكيد الذات فى "حديث السماوات" تدفعه إلى أن يهتف:

"وكيف للسموات أن تهز عروشاً
بدونى
....
وتحمل الطير والريح والبحر ونون البلاد
بدونى.
أنا
مركز الكون
نقطة البدء" (٤٨)

والنون فى عرف الصوفية هى المرأة وهى سرة الكون معا، كيف لها أن توجد، بله أن تحملها السماوات، بدون صوت الشاعر، صوت العارف الذى يقول عن ذاته: "هو عارف لغة جديدة" (٤٩)

وهو العارف لغة جديدة، سيفيض بحرا، ولكن
"البيوت التى عشت (٥٠)
سوف تنشر أسرار نومى"

فهو العارف الذى عليه أن يقول ولكن غوامض معرفته

كأنما على الرغم منه ولكنها تُقال، لحسن حظنا.

* * *

ومن ثم فإن الموت لا هو جهمٌ ولا عابس ولا حزين، لأنه ليس نقطة نهاية ولا هو خاتمة وانقطاع، بل هو - في شعر الشهاوي وفي حلم إنساني لا إسكات له - بداية ومنطلق للحياة. وسواء هنا أكانت هذه الحياة الأخرى خالدة بالمعنى الحرفي، أم هي تتحدى الزمن - والزمنية بمجرد كونها حياةً في قلب الموت، أو باستعارة شعرية، حياة بعد الموت، أي بكل عرامة الحياة فيما وراء واقع الموت، وما وراء واقعيته . لا أعني "بما وراء" نسبية زمنية عارضة، بل أعني تجاوزاً لقيمة الزمنية نفسها وأكاد أقول إهداراً للزمن.

* * *

إذا كانت "الوردة" ، في هذه "القراءة - التشكيل" هي نعومة الحياة التي تؤول إلى فراق، وتصدر عن عدم المجاهيل، فإن "الرمل" في هذه القراءة هو خشونة تلك الحياة وقسوتها غير القابلة للتبرير:

"نسي البحر

أنني موجه

فألقاني إلى رمل

ونام» (٥١)

أترك الآن منزلها؛

وأبقى قطة

وقاموساً من الرمل

أوراقاً لنادبة» (٥٢)

«وأمرأة فى غرفة النوم تشرب رمل نهديها»(٥٣)

فكأنما الرمل يبتعث حس النبذ، والهجر والوحدة، والجفاف.

والشهاوى يحس إحساسا، يكاد يكون مانوياً، بالثنائية فى الوجود (ويجهد أن يلغيها بخدعة التوحد) هذا الإحساس سارٍ فى كل شعره، ولكنه من أوضح ما يكون فى المقابلة بين الأبيض والأسود، بين الرمل والطين، بين الماء والتراب:

«كيف يجتمع الأبيض الرمل

بالأسود النيل» (٥٤)

وفى موضع آخر: «رمل يحدِّث طينه» (٥٥) فى مقام ازدواج البداوة الجافية الغاشيمة والخصوبة الحضرية المتحضرة.

وكما ألمحت فإن الأبيض عند الشهاوى هو لون الموات والمحل، أما الأسود فهو لون الحياة وعرامتها.

«أخرج من تراب

وأمضى نحو هاوية» (٥٦)

فعلى عكس التصور الشائع ليس للتراب لون القبر بل له لون مخضوضر، مناقض.

حتى البومة التى يتطير منها الناس، يرون فيها رمزاً للموت، هى بيضاء (ص٥٤) فهو متسق فى تجسيده لشفراته اتساقاً يكاد يمضى على سننه دون زيغ.

وفى معرض الحديث عن نكبتنا القومية يقول الشهاوى:

"هذه أرضى

وتلك مشيئة النفطىّ

دمنا رمال نافرة" (٥٧)

من نهد المرأة المستوحشة المنبوذة إلى دمائنا المنتهكة، وطأة الرمل رازحة.

* * *

لعل الهم الوطنى القومى الذى كان يؤرق السفر الأول من "الأحاديث" قد توارى قليلا - حتى إن أفرد له الشاعر قسما برأسه فى السفر الثانى - لكى يظهر من جديد، وعلى شكل جديد. فهل توحدت هزيمة الوطن القديمة - وهزائمه الجديدة - بهزيمة الجسد أمام هاجس الموت، وتوق البقاء الذى نرى تجسيدا له فى شفرة النار؟

أم أن "النفط فاتحة لقرآن جديد"؟

سوف نجد فى "حديث العربى" نوعا من التوحد بين الأمة والذات، بين ذات الجماعة وذات الشاعر الفرد - ذات كل فرد - يذكرنا على الفور بأنساق التوحد التى يجهد الشهاوى فى إقامتها، أو تلهمه بها بصيرته، كالتوحد بين جسدى العاشق والحبيبة: "جسدى أنا، جسدى هى" (صفحة ١٠) وفى "حديث العربى" كله، وهى مرثية للعرب جميعا، نجد إيماءً إلى الصياغة القرآنية ابتعاثاً لقيام الساعة ويوم النهاية:

"إذا : ما السماء بكتْ

...........

إذا ما الجبال هوتْ..

...........

والرياح صحتْ

...........

فقل

إن موتى بدأ (٥٩)

ذلك حديث العربى - كل عربى - وهو فى الوقت نفسه حديث الشهاوى، ومع ذلك نراه يقول بوضوح:

" والنفط أفقر من بكاء النفس ساعة ترحلُ

وجلٌ على وجلٍ

ونفسي تثملُ» (٦٠)

إن مشيئة النفطي، بكل جبروتها، كأنها مشيئة الرب، نافذة، بل لها سطوة، ووطأة - تنتهي إلى فقر مدقع، ولكن "الوجل على الوجل" لا يخطئ في أن يستثير البيت التراثي الشهير: "أرق على أرق، ومثلي يأرق" أما البيت التالي فهو متضمَّن بل ماثل دون أن يشار إليه، ماثل بكل أساه وكل قوته: "وجوى يزيد وعبرة تترقرق، جهد الصبابة أن تكون كما أرى، عين مسهدة وقلب يخفق "ذلك أن" الرب الجديد جماجم.... وحارقة نجومه» (٦١)، فهو الرب الجديد الذي يملك النجوم الساطعة بالقذائف والصواريخ وطائرات الفانتوم، ويملك مشيئة النفطي، أيضاً، ضمن البيعة.

وفي ظني أن قصائد "أحاديث الوطن" في السفر الثاني من "الأحاديث" على صغرها، ودقتها، واقتصادها في اللفظ، مع حدتها ووجازتها، بل بسبب من ذلك كله، أفعل وأشعر من قصيدة نزار مستطيرة الصيت، ومن قصائد كثيرة رنانة طنانة عرفناها حتى من شعراء نعتبرهم حداثيين.

وفي هذا السياق فإن شعراً للشهاوي يثير سؤالاً، وحيرة، في فلك تأويلي لشفراته:

"هذه الصحراء

التى دخلت بأسْودها

رمت الحضارة فى السلال

وأبقت بنفسجها

فى يدى» (٦٢)

فهل يتفق "أسود" الصحراء مع قراءتى الأسود على أنه قرين الحياة؟ أم أن الأسود هنا هو لون حياة ذاهبة، غاربة، لم تعد لها قيمة؟ لا شك عندى أن هنا ظلاً لحضور دلالة راهنة سياسية حضارية، وإشارة مفصحة عن إقحام البداوة النفطية الغازية ومحاولتها تهميش الحضارة العريقة، و"رميها فى السلال". فهل البنفسج هو كل ما يبقى من هذه الصحراء، كل ما يبقى فى يدى الشاعر، هل هو تلك اللغة، بعناها وكنوزها التى جاءت من تلك الصحراء؟

* * *

إن لغة التراث - لغة الصحراء التى أصبحت اليوم بسحر مصر لغة حضارة - لها حضور قوى فى شعر الشهاوى، وبدهى أن اللغة - كما هى دائما - تحمل رؤاها بلا انفصال:

"دثره خطاى

وزمل موتى الأول» (٦٣)

"على سدرة العرش تجلس

لا الشمس فى يمينك

ولا وجه الغياب طالع من مياهك» (٦٤)

فانظر كيف يطوع هذه اللغة - بما تحمل من شحنة - لرؤاه هو، وشفراته هو، ولغات لغته هو:

"يد الله فوقك ..

ويد الحبيبة

ثم على جسد الهواء

واقرأ رملها» (٦٥)

حتى أنه يفيد من الاستخدام الشعبى فى قراءة الرمل - بما يوحى من قراءة الصدف، والودع - فى نفس النَفَس مع "يد الله فوقك»

"فاحمل عصاك

وطر

وابلغْ ثعابين الألم» (٦٦)

إن ترداد أصداء القصة القرآنية هنا لا تخطئه الأذن، وهى مع ذلك قصة الشهاوى وحده فإنه لا يلقى عصاه بل يحملها ويطير ومع ذلك فإنه يبتلع ثعابين الألم، فليس حضور التراث - ولغته - هنا مجرد استنساخ أو تقليد، كما يفعل بعض الفنانين التشكيليين من صغار الموهبة، بل هو خلق جديد مع

أنه مستلهم - بقوة - من القديم.

"خرج الفتى من نعشه
باض الحمام فى فمه
والله زلزل عرشه" (٦٧)

هنا - مرة أخرى - استلهام من قصة الحمام وغار ثور. ولكن انظر كيف حوِّرت، بل انظر كيف استحالت إلى ما يشبه نقيض القديم، حيث يتزلزل العرش بدلاً من أن ينجو الرسول من كيد المغيرين.

* * *

أما "حديث السر" فهو حديث الظفر على الموت، والتوحد بالكيان الباقى، الخالد، الأحد.. "الفتى يبقى.." خرج الفتى من موته ".. أحد.. هو" (٦٩)

* * *

الشاعر يتوسل بشفرة النار والوهج لكى يكمل بها الثنائية التى يكون الماء - الموت أحد طرفيها. ومن المتوقع إذن أن تكون النار هى الحلم الإنسانى الأبدى، حلم البقاء والخلود. النار ليست جحيماً - كما هو متوقع من هذا الشاعر - بل هى وهج الخلود . والغلبة على الفناء، النار هى التى تعدل كفة القدر الإنسانى الأبدى بالغرق فى مياه "الحياة - الموت"، وجهى

القيمة الواحدة، وفى مواجهتها قيمة النار:

"ونار تأكل الماء" (٧٠)

فهل النار - بعكس الماء -هى ما يبقى وراء - أو بعد - الموت؟

"ما النار إلا دمعة من ماء عشقك
دمك الذى أنت حرائقه
ما النار إلاك" (٧١)

"فسبحانه
يذرّى رماد الضياء
ويشعل فى الماء نوراً
أيحرق بالنار قلبا أحبه؟ ! (٧٢)
"النار تسبقنى إلى جنتى..." (٧٣)

ولعل ما يساوق تيمة النار فى أشعار الشهاوى تيمة تأكيد الذات، فى حديث مثل "حديث كن" - وفى غيره - حيث تتردد أصداء بعيدة من عمر الخيام والنفرى والتراث الصوفى - الذى مازال حياً ينبض بروح محدثة أخرى:

"هم، وطب ، واشطح، وغنّ
فالعمر حبة خردل فى كفك الدامى..

ادخل فماء قلبك سابق لدماء نيلك

لا شيء إلاك..

كن..

...

ما النار إلاك.." (٧٤)

* * *

ومع صحو مفردات الشهاوى، بل ما يكاد يقارب عراءها، ووجازتها القاطعة ، فإن فى هذا الشعر مقدرة على النفاذ والتأثير الفعال:

"قلت:

بلِّغ الذين أحبهم إننى خارج

...

ليس ريح

ما تقبض الآن

يا أحمد

لكنها روح التى فارقت" (٧٥)

إن "أسلوب" هذا الشعر يكاد يشارف البساطة الخادعة فى صياغته:

"هل الهاتف

الذى يرن مرة

فى سماء غرفتى

يعرف موعداً للرحيل
هل سأركب الآن قلبى.. (٧٦)

هذا شعر ينأى عن بذخ المفردات الرومانتيكية وترفها - مع رومانتيكته الكامنة مع ذلك:

"ليس كمثله حزن
حزن الفتى
هو المسافر
إدراكه موت
ورفيقه شجر من الدمع » (٧٧)

ومع ذلك كله فإن فيه شجناً، بل شجىً مخامراً ومساوراً وبمس الشغاف، لا يكاد يطاق:

"أمتنى
خد ثلج عينىّ
ودفِّىء تربتى
فالروح تجرى فى مدارجها الأخيرة
أمتنى
لأحيا". (٧٨)

لست أجد خيراً من هذه الأبيات، أختم بها طوافى بحرية فى تأويلات لقراءة هذا الشعر المؤثر الجميل.

## الهوامش

* الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣

١ - صفحة ٧٩

٢ - صفحة ١١٦

٣ - صفحة ٣

٤ - صفحة ٩

٥ - صفحة ١٣

٦ - صفحة ٢٤

٧ - صفحة ٢٦

٨ - صفحة ٣٤

٩ - صفحة ٨٠

١٠ - صفحة ٤١

١١ - صفحة ٩٠

١٢ - صفحة ٤١

١٣ - صفحة ٤٨

١٤ - صفحة ١٤١

١٥ - صفحة ٦٠

١٦ - صفحة ٦٥

١٧ - صفحة ٣٦

١٨ - صفحة ٢٥

١٩ - صفحة ٢١

٢٠ - صفحة ٦٤

٢١ - صفحة ٩٦

٢٢ - صفحة ٤٥

٢٣ - صفحة ٥٢

٢٤ - صفحة ٥٤

٢٥ - صفحة ١٩٢

٢٦ - صفحة ٢٥

٢٧ - صفحة ٣٠

٢٨ - صفحة ٣٣

٢٩ - صفحة ٥٣

٣٠ - صفحة ٧٢

٣١ - صفحة ٧٢

٣١ - صفحة ١٦٣

٣٢ - صفحة ١٦٤

٣٣ - صفحة ٩٢

٣٤ - صفحة ٥٦

٣٥ - صفحة ٤٥

٣٦ - صفحة ٣٦

٣٧ - صفحة ١١

٣٨ - صفحة ٢٥

٣٩ - صفحة ٢٧

٤٠ - صفحة ٤٠

٤١ - صفحة ١٦١

٤٢ - صفحة ٢٩

٤٣ - صفحة ١٠

٤٤ - صفحة ١٤

٤٥ - صفحة ٦٢ و ٦٣

٤٦ - صفحة ١٦١

٤٧ - صفحة ٧١

٤٨ - صفحة ١٥٧

٤٩ - صفحة ١٦٠

٥٠ - صفحة ٢٧

٥١ - صفحة ٢١

٥٢ – صفحة ٢٨
٥٣ – صفحة ٣٢
٥٤ – صفحة ٥٤
٥٥ – صفحة ٢٠٢
٥٦ – صفحة ٥٥
٥٧ – صفحة ١٨٩
٥٨ – صفحة ٢٠١
٥٩ – صفحة ١٨٦
٦٠ – صفحة ١٩٢
٦١ – صفحة ٢٠٣
٦٢ – صفحة ٤٩
٦٣ – صفحة ٨٤
٦٤ – صفحة ١١٩
٦٥ – صفحة ٨٨
٦٦ – صفحة ١٠٥
٦٧ – صفحة ١٤٦
٦٨ – صفحة ١٠١
٦٩ – صفحة ١٣١ و١٣٢ و ١٣٣
٧٠ – صفحة ١٦٥
٧١ – صفحة ١٤١
٧٢ – صفحة ١٢٦
٧٣ – صفحة ٩٩
٧٤ – صفحة ١٣٧ و ١٤١
٧٥ – صفحة ٥٩
٧٦ – صفحة ٦٧
٧٧ – صفحة ٧٥
٧٨ – صفحة ١٠٠

# إيمان مرسال

# شاعرة الانتصافات

## إيمان مرسال
## شاعرة الاتّصافات

الاتّصاف - لغةً - ليس كالوصف.

أى أنه صيغة استفعال لا صيغة فِعْل. ليس فى الاتصاف إذن إ قحام خارجى، بل فيه - إذا صحت لى الرؤية - تَجلٍّ، أو بعبارة "اللسان" "الصفة تقوم بالموصوف". أما الوصف فهو القائم بالفعل، الوصف يقوم بتدخل من يصف، أما الاتصاف فكأنه استعلان للشئ - أو للحالة - دون هجوم على أيهما، وبمعنى آخر فالاتصاف هو مثول للرؤية وليس إضفاءً من عنديات الواصف - أو الرائى - مهما كان الشئ أو الحال موحيا.

على أن فى الاتصاف بعداً آخر لعله أقرب إلى اصطلاحات الصوفية أو المتكلمين، وأعنى أن الصفة عندهم منفصلة عن الذات، فكأن الذات تَجِلُّ عن الوصف، وعن الصفة، وتقوم فى سياق آخر لعله سياق التوحد بالذات والفناء فيها. ألا ننظر مثلاً، فى قول الحلاج إن الاتصاف بالحقائق منزلة وسطى بين قطع العلائق، وبين الفناء فى حق الحقائق.

ليست هذه المقدمة بعيدة عن تمثل روح، أو مسعى، أو جهد شعر إيمان مرسال فى كتابها الأول الصغير: "اتصافات تخرج من كاف التكوين" بل لعلها تلقى ضوءاً ضرورياً على رؤية ممكنة - ربما من بين رؤى أخرى - لهذا الشعر، على الأقل فى جسمهِ الأجدر بالنظر.

* * *

لا يصعب أن نجد فى جزء من هذا الشعر آثار البدايات، وبصمات السابقين، وتعثرات تلمس الطريق.

لا يصعب أن نحس أصداء الإيقاع الغنائى الرتيب الذى ألفناه - وهل أقول أو شكنا أن نجده مملاً أو مكرورا - إيقاع الرومانسية العذب المعتاد.

"وتشدنى دوماً إليك عرائسى
ترحال أمى فى الصلاة
حلمى بأسماء تجئ ولا تموت
ويشدنى دوماً إليك قمرٌ يظل الذاهبين بألف آه"

وفى موضع آخر:

"وكان الهلال وديعاً
يُسر إلى المئذنات حكايا البيوت.."

أو : "وكانت إذا الليل خبأ وجه الصحاب

تخاف

وتنبش قهر الجدار

لماذا يطير اليمام

يطير اليمام؟»

صحيح أن فى هذا الشعر (فى هذه المرحلة، أو فى هذا القطاع) قدر من بكارة الرؤية فى قولها مثلاً «حلمى بأسماء تجئ ولا تموت» (ومعذرة عن الاجتزاء، والاقتطاع من لحم الشعر، أعرف أن هذا جرم لعله لا يغتفر، ولكنى أفعله لمجرد الاستشهاد والاستجلاء، وليس هذا دأبى فى رؤية الشعر أو الحس به) ولكن يبقى مع ذلك أن الإيقاع الغنائى الذى يوشك أن يكون لفرط حلاوته، ساذجا، لا يمكن، بالطبع، أن نفصله عن المحتوى الشعرى فإذا بهذا المحتوى - إذا أمكن النظر إليه على حدة - يتهاوى، بالضرورة، إلى بساطة توشك بدورها أن تكون ساذجة.

والأمثلة والشواهد على هذا الأثر فى غنى عن أن تحصى أو تورد.

الأثر الآخر الذى يترك بصمته الواضحة على قدر كبير من هذا الشعر هو - بوضوح كذلك - أثر جماعة شعراء السبعينيات، فى مفرداتهم ورؤاهم ومجازاتهم، وعلى الأخص

منهم أثر الشاعر المرموق حسن طلب.

لكن الأثر - هنا - ليس مجرد اقتفاء، بل هو انضواء، ليس مجرد اتباع، بل هو أيضاً ابتداع، أى أن الشاعرة تجد أن صوتها - صوتها هى لاصوت الآخرين - قد اندرج فى تركيبة متعددة الألحان والأصوات وإن كانت متألقة فى النهاية، تحقق غاية شعرية ليس فيها بالضرورة سياق السابق واللاحق، بل فيها تضافر وتآزر حتى بالرغم من الفارق الزمنى.

فمن "المفردات - الرؤى" عند جماعة السبعينيين ما يوشك أن يصبح مصطلحا متعدد الأبعاد، هو مصطلح "المدى" الذى يمكن أن نجد فيه معانى الأفق، والأمل :

"كيف مروا والمصابيح اشتهاء للعيون

والبنايات ادعاء للسكينة

والمدى عند اكتمال الجرح بابا للتأيى"

كما يوحى "المدى" عندهم، وعند إيمان مرسال، بمعانى الساحة، والميدان، الأرض المحسوسة أو الحسية.

- أراها

تبعثر فوق المدى ما تبقى

تضم اغتراب العصافير

حين استحال الوجود خراباً"

أو قد يد "المدى". من بين ما يدل عليه، على المستقبل، أو على اللامحدود واللانهائى أو المفارق المتسامى المطلق:

"اكتشفت البشارة فى كتفى

فككت حزام اليقين

اشتريت المدى بدمى

فصعدت"

أما مفردات بعينها أعطاها الشاعر حسن طلب دلالات بعينها فهى: "السندسة والبنفسج". ومشتقاتهما، وعند إيمان مرسال سنجد سندسة التخلى وسندسة التكون وسندسة التحول وسندسة العزيز وسندسة الحزين، ولكننا فى النهاية سنجدها - بحق - تؤكد ذاتها ، بأكثر من معنى - عندما تقول:

و"سندستى أنا"

"من أجل سندسك الحزين

أمشى على جسر القطيعة

كى أرى البر المقابلْ

من أجل سندستى أنا

سأدّعى ذاتين فى الجسد النحيل

حتى أرى ذاتى....

فقط»

* * *

فإذا كانت إيمان مرسال فى مرحلة ما أو فى شقة ما من «الاتصافات» قد استعانت برومانسية، مندثرة الآن، فى المفردة أو الرؤية، أو انضوت تحت - أو على الأصح مع - فرقة من شعراء السبعينيات (أرجو لها أن تكون فرقة ناجية وأكاد أوقن أنها كذلك» فهناك لها، مع ذلك كله، رؤية خاصة، وشعر خاص، لعله فى مناطق منه مازال مقيداً، ولعله مازال على أى حال صغير الخطو، ولكن فيه، بلا شك فى ذلك عندى، إنجازاً حقيقيا، وليس فقط ما ينم عن موهبة حقيقية، بل ما يومئ بإبلاغ، إلى شاعرة حقيقية.

* * *

أتصور أن اختيار «اتصافات» عنواناً لهذا الكتاب فيه إلهام أو استبصار من الشاعرة بحقيقة، أو سمة أو خصيصة، أساسية عندها.

الشعر عندها سعى للرؤية، رؤية مثول للأشياء ، هى أشياء الروح على الأخص، وتجلٍّ لصفاتها، فى صحو، وتعقّل، محاولة للإمساك بلحظة للتكون وإيقافها، لتأملها. التأمل عندها هو نغمة القرار ونغمة الاستقرار أيضاً. وهل تشط بى غواية

القول فأقول ونغمة الإقرار أيضاً؟ القرار المتكرر الذى تعود إليه، وتطمئن إليه، وتعترف به، لها فضل الرؤية والتسليم بالرؤية.

أما أنا فلم أجد عندها نشوات الاستغراق وشطحات الثمل الشعرى، وسكرات الهوى،

على مافى امتثالها لاتصاف الأشياء - والحالات - من جرأة الاعتراف، ومقدرة البوح ، ومجانبة التخلى:

"خلوة للتخلى

شهقة فى التجلى

دمعة فى التحلى

فطنةٌ فى المتون

يقينٌ بلا معرفة".

وفى ظنى أن النغمة المفتاح هنا هى "فطنة فى المتون". وحى شهقة التجلى، على مافيها من حدة، عابرة وخاطفة، سرعان ما توضع موضع التفكر والتوقف والتلبث الهادئ المتضاد بين طرفيه: "يقين بلا معرفة" "مسكون بالأشياء المؤتلفات المختلفات، وبالأشياء والأشباه"

* * *

التضاد - إذن - من محاور الشعر - أو مصادره الأولية عند إيمان مرسال، منذ ما أتصوره شقة رومانسية الاستلهام فى

شعرها فى "ترنيمة الغياب" - مثلا - نجد أن الصوت الشعرى "خارج ضد البداوة، والكهانة، والعشيرة" ولكن قصيدة "ضدى" هى التى يجد فيها هذا الصوت تحققه الواضح والجسور، أحس فيها لا مجرد الضدية أو المواجهة - على ما فى ذلك من فضل لا ينكر - بل أكثر، أحس فيها التضاد، أو مواجهة الذات، ومصداق أو إرهاص ادعاء:

"سأدعى ذاتين فى الجسد النحيل"، بدءا من:

"ضد الأمومة

ضد أرحام تموت

بغير إخبار الأجنة

ضد حنان يشد دمى إليك."

ووصولا إلى:

"ضد اتصافك

واتصافى

أشرب المصل الأخير

وأستريح"

وفى ظنى أن الراحة هنا عصية المنال، وخيلة شعرية تعنى ضدها.

أما "المصل الأخير" فهل هو أيضاً من تجليات - أو وسائط؟

- ذلك المدى الذى يمثل للشاعرة - ورصفائها - أفقاً غير محدود وغير حسى؟

لعل الإلهام الصوفى فى هذا المقطع يشير إلى معنى للاتصاف يعرفه الصوفيون. عندما يقولون إن الوصف الذاتى للخلق هو الإمكان الذاتى، والفقر الذاتى، أما الوصف الذاتى للحق فهو الوجوب الذاتى، والغنى عن العالمين.

هل هذا الصوت الشعرى الذى يرتفع ضد اتصاف الآخر وضد اتصاف ذاته، هو التمرد على المحدودية، على العوز، على الاحتمال والريب، وفى الوقت نفسه سعى إلى "المصل الأخير" إلى الفناء فى اللامحدود؟

تأويل ممكن ، وله مشروعيته من داخل جزئية النص، وفى شموليته معا.

* * *

ليس الالتجاء إلى إلهام الصوفية هنا تأويلاً معتسفا، فالعلاقات بين شعر إيمان مرسال وبين الشحنة الصوفية فى التراث أكثر من مجرد استعارة للمفردات أو التقنيات أو لفّات القول، كما يمكن أن يقال.

هناك تفاعل حقيقى وخلاق بين القوى الفعالة فى التراث الصوفى وبين هذا الصوت الشعرى الجديد. وهو تفاعل يخامر

نسيج الكتاب كله ولكنه يتبدى على الأخص فى مواقع مثل "إسراء" و"تخرج من كاف التكوين":

"لكأنى والعرى البرى
كشفنا كاف الكون
وفوق النغم الغافى
خلف سناه
لكأنى أبصرت الخطو
شفّت الحرف
ونادمت الطير
وأعدت العشب النامى فى كفيك"

وليس الأمر هنا على الإطلاق أمر استخدام مفردات ومصطلحات لها دلالاتها السرية الصوفية، بل هو أساساً - كما ألحت من قبل - تضاد حيوى بين نزوع إلى المطلق، والسامى، بل إلى الفناء فيه، وبين التصاق باليومى وبالهم المعاش، وبلواعج الجسم والشارع - هم مصفى ، صحيح، من موران الدم، ولكنه قائم دائما. وهو تضاد - أو صراع درامى يسرى فى الشعر كله على تراوح حدته أو خفوته، ويضفى على الشعر نوعاً من الحيوية المكتومة - لا المكبوتة - تحت صحو العبارة بل تزهدها عن كل بذخ لفظى ، وأوضح مثال

على هذا "التضاد - التفاعل" مانجده في "إسراء"

"قال: فر إليَّ من المتجسد

والمشتبِه

فرأيت المسافات تمحى

* * *

قلت فر إليّ من المتأول

والمشتبه

* * *

قلت: فارٌ منك إلى المتجسد

لا المشتبه."

فهنا إفصاح لا إفصاح بعده عن عملية دينامية مانفتأ تدور بلا توقف في الشعر كله، ولكنه مع ذلك - إذا صح لي القول - إفصاح يبلغ قصده عن طريق لغة الإسرار لا لغة الإخبار، وهي ، في الآن نفسه ، لغة المشتبِه (لا المشتبَه، في قراءتي) أي لغة الشكل الملتبِس الذي حتى إن خفي فلا يستعصي دركه. وهو يعطي نفسه لأكثر من تأويل، لا بكثافة عجينته واحتشادها بل بهذا الضرب من التنسك القولي والقصد الذي يكاد يكون شحا أو ضنا ولكنه بالقطع ليس فقراً أو قحطا:

"لو كان متصفا بغيره..

لكنه

هو»

* * *

فهل في هذا نزوع أولي نحو المغايرة، ثم قبولٌ بالأحَدية؟

أم أن القبول موضوع موضع السؤال؟

إذا كنت قد افترضت أن الضدية أو التضاد هي السمة الغالبة على هذا الشعر، فإن اختيارنا لهذا الفرض سوف تصح نتيجته على مستوى آخر، أو هو صورة أخرى من التضاد بين «المتجسد والمشتبِه»، أي بين هذه الهموم التي توشك أن تكون سوقية، وتلك التي أسرت إلى معارج صوفية:

(أ) «بمن تتصف؟

بلوركا

أدونيس

رائحة الثوم والزيت

تنخر كونك في المطبخ العائلي

بنصف الحلول

وكل الخروج من القمر الزئبقي

يجيء بشهوته النيئة»

(ب) والشاعرة في قصيدة «المتصف» تصل إلى الغاية في

هذا التقابل النصى أو هذا التضاد فى بنية الرؤية معا:

"سأؤرِّخ للأرصفة

لأوتوبيس رمسيس

يحمل سلاتهم

سَمْتهم

كرمشات النجيل على كفهم"

(ج) للقطارات حين تكب الجلاليب

حول التماثيل والمئذنات

فتنفضح العاصمة

(د) أخبىء النيل فى الأطلس

والأطلس فى الدلتا

والدلتا فى الصحراء

أستطيع.."

وعلى أية حال فإن تجاور - وتفاعل - أو جدلية السامى والسوقى، الرث والسامق، جدلية قائمة فى الشعر الحداثى بل هى من سماته الأساسية. وقد رسم الشعراء السبعينيون هذا السبيل من قبل.

الاقتحام عند هذه الشاعرة إنما هو فى طبيعة أو فى كنه العمل الشعرى نفسه.

قال: شفّ "ودونى الذى لاَ يشفّ"

قلت: كيف الشبابيك دونى

تقاويم قومى

تراب الأساطير والأغلفة."

هذا التمرد يرفده ويؤكده أن يقول الصوت الشعرى الأنثوى:

"سأؤرخ للكون بك

للصباح:

بقهوتك الأولية

.

.

.

للفيضان:

يفيضك فىّ"

أو: هل أتم الجبرتىّ تاريخ مصر..

دون اكتشاف البنات وراء الشبابيك

والغثيان الذى يخلّق البكر

حين يدب التخلق فى جوفها.."

أو

"يتوهج طيف الأنثى. باللامرئى/ خبئنى خلف البوح

تراه/..

ووجود : يبدأ من أنات اللحظة."

أو أخيراً فى "اتصافة الجسد":

"فوآح.. بوّاح/ غنّاج. رجراج/ محدود.. متناهْ/
طهر.مسنون إن باح تهجى/ مالايحصيه التأويل..
الجسد.. ما الجسد/ جسر للروح.. فضاء
المسكونين اللامَسكون.. الجسد/ ما الجسد/ ما
أدراك ما الجسد/ أرض الله الثامنة."

هذا هو التضاد الأساسى فى هذا الشعر. هل حل هذا التضاد يكمن فى الجسدانية، فى العشق الجسدى، أم فى السعى نحو العدالة الاجتماعية أيضاً. ولكن العدالة الكونية أساساً، أم فى فناء كلى يلغى الجزئيات والعرضيات ويجمع بين المؤتلفات والمختلفات؟ زعمى أن هذا الشعر يستمد قيمته من هذا "التضاد - التوافق"، أو هذا "التوتر - الاسترخاء":

اشتهى رجل
وتلاقى النقيضان فى لحظة القصفة
واسترخت امرأة نازفة.
كيف وافانى ملك
ينقش الاسم، والعمر، والفعل
والحال قبلى.
قال: بُح/ قلت: منذور للتأبى"

* * *

ولعله مما يدخل فى سياق هذا التضاد الأشمل، تضاد جزئى مبرر أحيانا بل ضرورى، ولا تبرير له أحياناً أخرى، ولا ضرورة. أعنى تضاداً بين الفصحى - السلسة عامة والموحية دائما - وبين العامية التى لا غنى عنها أحيانا.

هل "تكرمش" ضرورية بدلاً من تغضن (مثلا)، فى سياقها؟ وهل "الالتحام" على الرغم من شيوعها صحيحة ومعبرة؟ وهل ثم ضرورة - غير ضرورة التفعيلة - تفرض "بروازها" عوضاً عن "إطارها"؟ ولكن هذا قليل على أى حال.

أريد أن أقول أن هذا التضاد - التوتر لايتخلق هنا فى جيشان اللجج وحموة اللواعج الحارقة، ليس الإلهام الصوفى هنا هو إلهام الثمل ونشوات الحس المتأججة التى تتلظى صعوداً واندماجاً "بالآخر" الكونى، بل يقف هذا التوتر عند حد الاتصاف. لست أجد - فى ظنى - خروجاً حقيقيا من "كاف التكوين" بل هو تعقل (بكل معانى التعقل - أى ربط العقال) عند وضع المتقابلات فى الأوصاف، أو الامتثال لما فى الأوصاف من متقابلات، على الأصح، لا الغوص فى الدخائل والخبايا. هذه صفة الكائن السبر الدفائن.

ومن ثم - وهذا ما أريد أن أصل إليه - فإن إيقاع الشعر

يجرى على وتيرة هادئة مقتصدة (لا أقول مبتسرة وإن كان ذلك يغرينى ). التفعيلات القصار الموجزة، الأبيات التى يغلب أن تقتصر على كلمة واحد أو كلمتين أو كلمات قلائل، موسيقى الدقة الواحدة والضغط المترادف على وتر واحد، أو متقارب، أى ما أسميته سلفا رؤية مقيدة صغيرة الخطو، وهو نفسه الذى لعله فرض على الشاعرة أن تلجأ إلى هذا التوزيع الموسيقىّ - المادى فى تقديم الشعر مطبوعاً - أو مكتوبا - على نسق كونكريتى خاص، نسق القصيدة التشكيلية التى يؤدى فيها التوزيع البصرى دوراً هاما وربما كان أساسيا، بحيث تملى على القارئ موسيقى محددة سلفا فى التلقى، بل صورة بصرية محددة فى التلقى أيضاً، تلعب فيها الفراغات أو الأبيضات فى الصفحة البكر دوراً ، ويتوالى أو يتسق مدى السطور والأبيات والشطرات، إلى آخره، اتساقاً له قصديته وأحيانا له فعاليته. "وهل للبياض ظلال على الأمكنة؟ إن له - بالقطع - ظلال على أمكنة هذا الشعر.

لعل هذا النسق التشكيلى يسعى على نحو ما إلى تعويض ما قد يعوز النص من احتشاد وكثافة وغنى فى بعض الأحيان.

من الطبيعى والمتسق مع ذاته أن يكون "الاتصاف"، بالفعل،

على هذا النحو من الاقتصاد فى اللفظ وفى الغور معا. أما الخروج إلى التكوين، فهو ما أغامر بالقول أنه طريق مخوف وممتع ومحقق معا؛ على هذه الشاعرة المتميزة أن تسبره. هذا ما يقتضيه منها شعرها الخاص.

محمد فريد أبو سعدة

ذاكرة الوعل

## ديوان محمد فريد أبو سعدة

## ذاكرة الوعل

فى كتاب "ذاكرة الوعل" للشاعر محمد فريد أبو سعدة، تبدهنا بعض الأسماء الحسنى - سبعة منها على التحديد- باللغة السوريانية.

ذلك بداءة يسهم فى تخليق المناخ أو البيئة الشعورية العقلية التى يقع فيها الشعر. وهى بيئة تأتى فيها شطحات الصوفية، وعجائب الحكايات الشعبية مع نصوص تستلهم الأناشيد الفرعونية وآيات التوارة، وترانيم نشيد الأنشاد، وصياغات الشعر الحداثى، فى آن واحد.

تأتى الأسماء الحسنى السبعة على ترتيب أيام الأسبوع.

أهُوج الواحد الأحد، ليوم الأحد، وحرفه الألف، وملاكه رفيائيل، يظهر فيه رجل من الذهب واسمه الذهب ونجمه الشمس،

يُوه الأول والآخر ليوم الاثنين وحرفه الياء، وملاكه جبرائيل يظهر فيه رجل من الفضة واسمه

الأبيض وكوكبه القمر.

هَلْهلتِ الباسط ليوم الثلاثاء، وحرفه الهاء، وملاكه سمسائيل يظهر فيه رجل من الياقوت واسمه الأحمر ونجمه المريخ.

دَوْسم الرحيم ليوم الأربعاء وحرفه الدال وملاكه ميكائيل يظهر فيه رجل من الزئبق واسمه يرقان ونجمه عطارد.

حوسم الرحمن ليوم الخميس وحرفه الحاء.وملاكاه صلحائيل وشهدائيل ويظهر فيه رجل من القصدير واسمه شمهورش ونجمه المشترى.

أواهٍ المحيى ليوم الجمعة وحرفه الواو ومالكته ميهائيل يظهر فيه رجل من النحاس واسمه زوبعة ونجمه الزهرة.

وأخيراً أيزامٍ المتين ليوم السبت وحرفه الزاى وملاكه كسفائيل يظهر فيه رجل من الرصاص واسمه ميمون ونجمه زحل.

لعل هذا التقطير والتجميع عبر فصول الكتاب السبعة مما يوحى أن ثم نسقاً فيه تكرار مقصود وموضوع سلفاً، كأنه مرسوم ومخطط..

وهو صحيح بلا شك، يؤكده نمط كتابة بدايات الفصول، ونهاياتها، وطريقة بناء وتطوير العمل فيما بين البدايات والنهايات.

لكنى سوف أزعم أن هذا النسق ليس مجرد تكرار آلى رتيب وجامد، وأنه فى الأرجح مستلهم من التراث - شكلياً - كما أن مادة الشعر - موضوعياً - إن صح أن نفرق بينهما (وهو لا يمكن أن يصح) مستلهمة فى معظم جسدها، من التراث أيضاً.

ومع ذلك فإن هذا التكرار يوحى، على نحو ما، بوحدة كامنة وليس بتعدد مبعثر الأسماء الحسنى السبعة هى أسماء إله واحد، والرقم ٧ رقم فريد و "أحادى" حاصل اثنين أو ثلاثة أو أربعة فهو لا يكرر إلا ذاته، هذا إلى أن الأيام السبعة هى أيام الخلق فكأنها يوم واحد، هو الزمن الواحد الذى تمت فيه الخليقة.

وهل من ثم حاجة لأن نذكر بأن "نمط السرد" فى الحكاية الشعبية، يغلب عليه هذا النسق من التكرار، كما أن نمط التشكيل فى رقش الأرابيسك، والمنمنمات، يصدق عليه ذلك بامتياز.

وسواء كان ذلك فى الحكاية الشعبية التراثية، أو فى

الأرابيسك. فإن التكرار ليس صنعة قالبية، بل هو فى تقديرى سعى لا وصول فيه إلى لا نهاية المطلق مجسدة بالكلمة أو بالخط، فهو تكرار مفتوح وليس فقط إحكاماً مغلقاً للصنعة، وهو فى التراث وفى شعر "ذاكرة الوعل" ليس ترداداً أصم متطابقاً تنسخ وحدته وحدة سابقة تمام الاستنساخ بل فيه كل مرة - نفحة أو لمسة من تغيير هين دقيق لا يكاد يلحظ، يكسبه أصالة وحرارة إنسانية غير معمولة بآلة عمياء أو مبرمجة.

ثمّ سردية واضحة فى النص، تخايل بأن هذا النص قد تغلب عليه "النثرية" أو النمط القصصى، ولكن استقراءً صبوراً للنص يكشف عن "إيقاعية" أساسية، ليس فقط فى الجرس الصوتى، بل فى تراوح الصور وتبادلها وتضادها، مما يكون بنية شعرية، أو ما يمكن أن ندرجه، كذلك، فى سياق "الكتابة عبر النوعية" وإن ظلت كتابة شعرية فى جوهرها.

سوف نجد مصداق ذلك إذا تتبعنا نمط بنية بدايات الفصول، على مدى تنويعاتها السبعة.

وإذا سلمنا بافتراض أولى - سنحاول أن نتلمس صدقه فيما بعد - بأن ثم خبرة عشق تغمر نص الكتاب كله، وأن ثم عاشقة موجودة وثابتة ومتغيرة فى الوقت نفسه، فسوف نجد

أنها فى البداية تصلى، أو تبكى، أو تخرج تطلب عاشقها، أو هى فى الفراش بينما العاشق نائم وهى تشاهد أحلامه، أو هى فى الفراش والعاشق يتحسس بطنها، وكأنما ممارسة طقوس العشق هى أيضاً ممارسة طقوس صلاة.

وسوف نجد، بعد المفتتح بقليل، قبةً من نور، هى فى الأول من سندس أخضر، وفى الآخر من "نور أسود" وثم لواء أو لواءان أو ثلاثة أو ستة أو عشرة ألوية، من ألوان تتراوح بين الأصفر والأحمر والأبيض والأسود، وثم أعوان يقفون فى خدمة الملائكة، تحت القبة، تتراوح أعدادهم فى كل مرة، لكنهم قائمون هناك دائماً فى كل مرة.

هذا إلى أن هناك ترنيمة تبريك مترددة فى كل فصل، للنجم أو الكوكب ولصاحبه، وصفاته بين الحرارة واليبوسة والرطوبة، وما يرتبط به من سعد أو نحس أو مزيج منهما.

ومرة أخرى فإن ابتسار هذا التقطير أو استخلاص هذا الهيكل المتكرر والمتنوع فى آن، ليس إلا عوناً على تلمس نمط أو موتيفة البناء الشعرى، أما روح الشعر فهى ترفرف على النص، وتسرى فى تضاعيفه بما لا يمكن لأى تحليل أو تفكيك أن يوحى بها أو أن يقوم مقام حرارتها وإشعاعها.

فليست هذه التأملات إلا إشارات أو هى سعى إلى إضاءة

النص على سبيل التأويل وهو ليس تأويلاً جامداً ومطلقاً، بل قد تنتابه - كما هو ضرورى فى الفن - أنواع من الشعث أو التشتت أو قد ينقض ذاته أحياناً. وما من بديل قط عن معايشة الخبرة الفنية مباشرة، معايشة حميمة وخلاقة، فإن أضاءتها مثل هذه الإشارات فيها، وإلا فإن كل قراءة - معايشة لها إسهامها فى إيجاد النص من جديد.

وعلى غرار بداياتها، نجد بنية التكرار - التغير فى نهايات الفصول.

ففى الأول "هى" فوق العشب وموكبه يمرق فى الهواء.

وفى الثانى هى فوق الماء وموكبه يعرج فى السماوات.

وفى الثالث صوت الملاك يقصف كالرعد، وجيش يطير فى الهواء.

وفى الرابع رأت نفسها على باب الغار وموكبه فى الهواء يشير مودعاً.

وفى الخامس، بعد مشهد الهلاك والفناء الهذائى الجمعى، من كتاب المهابهارتا، "نزل بها أمام الغار وترك لها عصاه واختفى".

وفى السادس رأت السماء، من النافذة، مفتوحة على سفر الرؤيا ورأت الموكب (مرة أخرى) يرقى فى السماوات..

أما فى اليوم السابع والأخير، فإن السماء الجديدة والأرض الجديدة التى رؤيت فى سفر الرؤيا، حيث الكون جديد، ولا يكون موت ولا وجع، قد خيمت عليها الظلمات، وعلى كل شىء، وبعد أن خرجت كما يخرج النور من الظلمة، واستلقت بجواره على العشب، واضعةً رأسها على صدره، وكان يلهث "فإنها قد انتبهت على نقرة الطائر، تلفتت فلم تجده، وكان فراشه دافئاً لايزال، فصرخت: إيلى.. إيلى لماذا تركتنى".

وتلك نهاية النهايات، النور الأسود، والطين، والنحس المحص، والظلمات، والهجران.

وبعد أن كان "موكبُه" فى السابق يمرق ويعرج ويمضى ويختفى فى السماوات، حلت الظلمة النهائية، وختم على الهجر والنبذ والفراق.

هل ثمّ علاقة بحس النبذ هذا، وبين أن ما بقى من "الوعل" هو "الذاكرة"، وليس "الحضور"، هل هو الفقد وليس المثول؟

هذه القبّة من نور أخضر أو أبيض كيف تستحيل فى الآخر إلى قبة من "نور أسود" إلا إذا كان فى ذلك إيحاء - لعله من بين إيحاءات أخرى - إلى تلك الدلالة من الفقدان، فى آخر الأمر بعد أن كانت مواكبه، وملائكته، وأعوانه، وألويته، تمضى صُعُداً فى السماء أو فى الهواء فكأن قصة هذا العشق الخارق قد

ختمت بالفراق.

فمن هو هذا العاشق المعشوق، هل هو "الوعل"؟

ما من مفر من تأويل ما "الوعل" أياً كانت مصداقية هذا التأويل الذى أقترحه - استخلاصاً من تأمل النص ومعايشته - باعتباره افتراضاً شعرياً قابلاً لأن يوضع بين افتراضات محتملة أخرى، وقابلاً أن ينتقض على ذاته أيضاً. فما "الوعل"؟

"قالت: جمعت أشلاءه من الجهات وروحه فىّ" (ص٧)

أهذا أوزيريس الإله الممزق الذى جمعت أشلاؤه من أقطار الأرض على يدى إيزيس؟

"ستخفيه ثم تواصل بين التعاويذ رحلتها" (ص١٢)

"عندما يسطع النور

سترافق روحى (أوزيريس)

وتتقمص الوعل الإلهى" (ص١٩)

هل الوعل الإلهى سبيكة من أوريس، وكيان آتونى، ويوه (يهوه) رب التوارة؟ من الطوطم البدائى، الصقر حوريس، ورب العشيرة فى آن؟

"هكذا ينهض من موته (فهو إذن أوزيريس)

ويتمطى كوعلٍ يقول من النوم

فتمرح الماشية وتقفز الحملان على حوافرها

وتزدهر الأشجار وتغادر الطيور أوكارها

هكذا يهلل كل حى عندما تشرق أنت» (ص٣٢) فهو إذن آتون الذى يشرق فيحيا كل شىء.

فكيف يتحد أوزيريس إله العالم الآخر، وسيد كل الموتى الأبرار، وآتون باعث الحياة والحرارة والسطوع؟ ويتحد الاثنان مع يهوه - يوه؟

قالت العاشقة: "وحّدته فعذبنى" (ص٩)

هى إذن توحده بأكثر من دلالة. إنها توحد بين أقانيمه، وهى إذا تتجاوز رابعة العدوية فى عشقها تشهد بوحدانيته، لكنها أيضاً تصنع هذه الوحدانية. التوحيد هنا أكثر من شهادة. هو صنع الوحدانية. وما من معنى لعذابها إلا على هذا المستوى من الدلالة الملتبسة.

وعلى مستوى آخر ومقارب. فإن "الوعل" فى هذه الرؤية كيان بطريركى أبوى ذكورى بامتياز. هو رجل أو كيان علوى يصبح رجلاً.

"عندما كنت وعلاً رشقت وردة بين فخذى غزالتى، وعندما صرت رجلاً رحت أبحث بين النساء عن امرأة دون كل النساء، لها وردةٌ حية " (ص٣٤)

هل ثم أنسنه رجولية ذكورية للوعل الإلهى (ص١٩)؟

فى مقطع من النص تمتزج قصة خلقٍ هو تحوير لسفر التكوين، بقصة نزول الإنسان من الجنة:

"خلقنا الرب وعلاً جميلاً وغزالة فاتنة، عشنا فى الجنة فرحانين نمارس الحماقات ونتناول خط الرب، فأراحنا بيديه وطارتنا الملائكة حتى هوينا من ثقب فى السماء

ثم حمى علينا غضب الرب فمسخنا رجلاً وامرأة" (ص٣٣)

ذكورة الوعل تتأكد مرة بعد مرة فى "قرونه المشتبكة" (ص٣٥) وفى أن "ما يحمله على رأسه ليس إلا هيكلاً عظيماً لجناحين هائلين كان يحلق بهما فى الجنة" (ص٢٥)

"أنا إله الجنس وآخر الذكور" فى بيت أحمد عبد المعطى حجازى الذى يستعيره النص ليؤكد ذكورة الوعل (ص٤٩)

ولكن.. "الوعول تتآكل من كثرة النظر إليها" (ص٥٠)

هل "الوعل" الإلهى يتهدده الزوال؟

"قالت: سأمدك بذاكرة الموتى

وأقيمك فى ذاكرة الوعل" (ص٨)

أهذا ما بقى من الوعل؟ هل انقضى "زمان الوعول" (ص٦٨) وهل زمان الوعول هو زمان الآلهة؟

فلعل هذه الرؤية الإيمانية الملتبسة بين المثول والاضمحلال هى ما يلهم جوهر الشعر فى هذا الكتاب، "وحّدته" - بين

الإثبات والإنكار - "فعذبنى". فهو إذن ثابت لأنه قادر على إنزال العذاب. إذا كانت تلك صيحة العاشقة، عائشة بنت جعفر الصادق، فإن فى "ذاكرة الوعل" قصة عشق لا يرم، بين عاشقة أرضية ومعشوق علوى، أو لعلها بين عاشقٍ أرضى ومعشوقة علوية.

"زملينى أنا العاشق المرتبك

دثرينى وخلى نهودكِ تحُرث قلبى بنصلين من وبر.......

اجعلنى كخاتم على قلبك" (ص٨٦)

أم هى - فى نهاية التحليل - توحدٌ بين الإنسانى والعلوى:

"جسدى بيت إيل" (ص٩٨)

"رأته فى النوم يرقى فى الهواء، وقرونه مضيئة..

وقال: من رآنى فقد رأى الحق" (ص١٠٩)

"عقٌ قديم يطل........." (ص٦٥)

"أم تراها ستولد من نفسها كل آن، كأن لا نساء سواها تعشقها الله، خبأ فيها كمال الأنوثة. ثم تراجع ينظر مندهشاً ليديه....." (ص٧١)

ثمَّ مستويات إذن من التوحد - التماهى، بين العاشق والمعشوق، بين العاشقة والمعشوق، بين الأرضى والعلوى، بين الإنسانى والقدسى.

هذا العشق، على كل جسدانيته، يتجاوز الجسدانى وإن كان لا يفارقه، ليشارف المطلق، فهل يدركه؟

"رأى عاشقاً يتسلل ثم تدل على الفراشات ينقش فى سرة امرأة :

كلى لكِ لكِ
كلكِ لى.. لى" (ص٤٥)

"ويكون أن تختفى العاشقة فى العاشق" (ص٧٩) أو يهتف مع الحلاج "روحه روحى وروحى روحه إن يشأ شئت وإن شئت يشا" (٩٨)

ومع هذا العشق الذى يمتزج فيه الإنسانى والإلهى، فإن هاجس الجسدانية، والمرأة الواحدة الكلية، لا يفارق هذا الشعر.

"الحقيقة فى رغوات الجسد" (ص٤١)

"....... يتجمع.... العاشقون صائحين:
انقشنا بفقه اللذة" (ص٤٥)

"رأيت يد الله تأخذ من طينتى وتكور نهديك
تأخذ من طينتى وتدور فخذيك
تأخذ من طينتى وتقبب سرتك" (ص٧٢)

(وهو كما واضح تنويع على خلق حواء من ضلع آدم، فانظر النزعة الذكورية الطاغية فيه)

أو هذا النص المونق الجميل:

"رأى طائرين على نهد عاشقة يسفدان، رأى كيف تخرج من سرة امرأة جنتان، رأى امرأة وهى تدعك نهدين مندلعين بماء الذكورة. فامتلأت غرفة بأزيز الفَراش (أو الفِراش) رأى النمل يحمل خاتم عاشقة وهى غائبة، تحتها موجة وعلى صدرها يتناسل ورد من الشهقات" (ص٧٤)

فهذه جسدانية بل إيروطيقية (شبقية) جلية ومفصحة، ولكنها مع ذلك تشارف المطلق والروحانى فى الآن نفسه.

"العالم جسدى

الرطب واليابس والحار والبارد

اللذة والألم" "ص٦٢)

"...وتنوى إذا جاء عاشقها

أن تُسر له بكنوز مخبأة، وتقود يديه إلى جسد لم يُبَح بعد، سوف تقول له إنها، منذ كورها الله، لم تتوضأ بماء أنوثتها، سوف تعلن أن الزمان مضى فى انتظارك كيما تضئ وتمحو بماء الذكورة ما ظل من طين سرتها" (ص٦٨)

أو هذا النص مرة أخرى: "يقبّلها، يأخذ من ريقها، وتأخذ وترتخى وسيدها، يفرك حلمتها فتوسع عينها وتميل مع حركته، تتألم وتنتشى، حتى تنز بمائها فتصرخ

"خذنى

أريد أن أشعر بثقلك علىّ

أدخل كلك فى كلى" (ص٩٨)

أما المرأة الواحدة الكلية فهى سبيكة من إيزيس، رابعة العدوية، عائشة بنت جعفر الصادق، بنات وأميرات ألف ليلة وليلة، والمحبوبة المعاصرة، كما عرفنا من قبل، وكما نعرف الآن:

"ثم رحت أصلصل من ولهى، وأكاد أهم من الطين، حين رأيتك بين يديه حليباً يفور

فقلت، هى امرأتى

قال "خرج من نسلها كل أنثى" (ص٧٥)

أو هذه الصياغة الدالة:

"امرأة أم نساء مخبأة؟" (ص٧٠)

ومع ذلك فإن النزعة الذكورية التى عرفناها فى صياغة "الوعل" تظل قائمة أو نازعة برأسها، فى صياغة هذا العشق، "العاشقة ساجدة بين ساقيه" (ص٣٢) أو "انحنت بين ساقيه، أخيراً بدا الجسد كاملاً وممزقاً فى آن، ماضياً فى جلاله..." (ص١١)

ما وحدات البنى الشكلية التى تقطنها هذه التأويلات؟ إن كان ثم إمكان للتفرقة بين هذين الجناحين اللذين يطير بهما

الوعل في الجنة، أو يحلق بهما النص، وليس ثم إمكان لذلك الفرض المستحيل.

لعل الشفرة الأولى التى يشترك فيها محمد فريد أبو سعده مع كثيرين من مجادليه، وأخصهم جمال القصاص، هى شفرة المرايا، مع اختلاف السياق عند كل شاعر بطبيعة الحال فليست دلالة الشفرة أو قيمتها واحدة متطابقة فى كل الأحوال.

والمرايا عند محمد فريد أبو سعده - فى تقديرى - هى العالم الخارجى، بانعكاساته وتحولاته، فى مقابل شفرة أخرى أثيرة إليه هى السرة التى أراها، كما لا يحتاج الأمر إلى كبير تأمل - هى الداخل والاستبطان .

تتوازى المرايا فى "ذاكرة النص" مع الرسوم، وما أظن الرسوم فى هذا النص إلا "الكتابة - المقدسة" أى "الهيرو -غليفية" بصقورها وبومها وثعابينها وصور البنات وتموجات خط الماء.

"تتجول عيناها على الأفاريز الغائرة بالرسوم والكلام..

صفّقت

فهبطت من الرسوم بنتان

صفّقت

فهرول عجوز

صفّقت

فطارت الصقــور من هيـئـتـهـا. تحوم فـى سـقـف الغـار وتصطف حول الجسد» (ص٨)

«فطارت البوم إلى أماكنها فى الرسوم» (١٩)

أما «المرايا» فلا تفتأ تراود النص وتعكس تجلياته:

«عشق قديم يطل ويركض عريان فوق المرايا» (ص٦٥)

أما العرى فهو الانكشاف والظهور والمثول فى الخارج

«سوف تندس بين حوار المرايا» (ص٦٨)

«المرايا تكررها..» (ص٦٨)

هل تكرار صور العاشقة التى «ترى من علٍ جسمها» والحوار الدائر بين هذه الصور الانعكاسات إلا صور تلك الجسدانية فى ظهورها وخروج المكنون فى سرائره الخفية فى ذلك الغار الذى هو أيضاً تواز مع السرة؟

«هل صار كل الهواء مرايا» (ص٧٠)

«الطيور تخلص ألوانها من شراك المرايا» (ص٨٢)

«فماذا تقول المرايا عن امرأة، ستباغت عاشقها كل آن، وتملك أن تتحول جنية أو ملاكاً، تشير فتأتى الجوارى من السقف يحملن آلاتهن وبهجتهن ويقعدن حول استدارة سرتها» (ص٨٢) وفى هذا السياق نفسه:

(فتحت لحبيبى لكن حبيبى تحوّل وعبر» ·ص٨٢)

العبور إذن من ضفة المرايا إلى غور السرة إلى دخيلة النفس هو الاستبصار الشعرى الذى يصلنا عبر زخمه الخاص مجسداً فى شعر صراح. ومحاولتنا فى تجريد دلالته ليست إلا مقاربة وتأويلاً لا غنى فيه عن التورط فى الشعر نفسه.

أما "السرة" فلا تكاد تتخايل لنا إلا فى ومضات. فما أقل ما يغوص الشعر إلى ما أسماه "طين السرة" (ص٦٨) وما أكثر ما يتردد فى الشعر أن نجد العاشقة وهى تصلى أو تمارس الحب فى الغار ثم إذا الرجل ذو الألوان السبعة يظهر لها. ويتجلى الملاك بأسمائه السبعة. تقوم القبة من نور. أى أن النص - فى أغلبه الغالب - يخرج من الداخل إلى صور وتجليات خارجية. وما أقل عكوف الشعر على هواجس النفس الحميمة يستقرئها أو ينخل خفاياها. إنه على العكس يستظهرها إلى تجليات خارجية فى "حوار المرايا" فذلك أقربَ إلى سدى الشعر ولحمته من استحضار أو استلهام نصوص التراث وأكثر ملاءمة لما يسود الشعر أو يسرى فى نسيجه من تقنية سردية تخايل بأنها حكايات أو أساطير أو حواديت. وليست بها. فإنما هى شعر صراح بما فيه من تقطير وتكثيف وزخم اختزالى وإيمائى هو من صميم خصائص الشعر.

من هذه الأساطير والحواديت التى تخلص إلينا شعراً وليس سرداً، تحوير لأسطورة الميدوزا "فى مخطوط قديم وصف جواب آفاق عيناً سقطت من السماء وظلت تتحرك. فكل ما وقعت عليه صار حجراً، ثم تحولت بعد ذلك إلى حجر كريم" (ص٩٥).

(وهى فقرة تأتى بالخط الكوفى الأسود الثقيل، كما تأتى فقرة مماثلة فى كل فصل، مما يصح أن يكون موضوع دراسة أخرى فى تنويع الإيقاع البصرى فى هذا الكتاب)

ومنها أيضاً حدوتة الرجل الغريب الذى أخرجوه من بئر فى الصحراء وكان قد غرق فى النيل وأخذه الماء حتى أخرجه الناس (ص٥٤)

ألا نجد فى تلك الحكاية مصداقاً لتيمة الخروج من الداخل، الصعود من الغار تحول نظر النص من السرة، إلى الخارج، إلى انعكاسات المرايا، إلى مثول الرسوم للعيان؟

وفى سياق هذه التيمة نفسها نجد أن "عرائس النيل تمضى فى جداول تحت الأرض، فإذا وجدت آباراً تعلقت بالدلاء" (ص٥١) أى خرجت إلى النور من الظلمة أو "خرجت كما يخرج النور من الظلمة. (ص١٠٨) فى آخر الكتاب.

ومثل ذلك حكاية المرأة التى تأتى من النافذة، فى الفجر، تعبر الخضرة والرمل "وتظل تحدثنى حتى تختفى ببطء ، فى

ضوء النهار" (ص٧١).

فلست أظن أن هذه الحكايات أى استلهامها يأتى من قبيل المصادفة أو اعتباطاً، بل أتصور أنها تندرج على الأغلب فى نسق متناغم ومتجاوب الوحدات البنائية للنص كله.

ولعل بما يتسق مع ما أراه تيمه غالبة أو نسقاً سائداً فى "ذاكرة النص" شفرة الهدهد.

وليس ببعيد عنا أن الهدهد هو الرسول، أو البشير، هو مقابل هرمس الإغريقى، إو إيبيس - تحوت الفرعونى.

فهل بعيد عنا أن نرى فيه الرسول من الداخل إلى الخارج، من الظلمة إلى النور، من السرة إلى المرأة، من الغار إلى القبة النورانية؟

"ستة أيامٍ تبكى وتصلى، انتفض الهدهد وتخبط فى سقف الغار المعجزة.. المعجزة" (ص١٢)

"وانكشف سقف الغار فانطلق الهدهد صائحاً: انظرى رأت نفسها تطل من علٍ على قبة من نور.." (ص٢٠)

"قامت وأشعلت البخور، وحوم الهدهد فى سقف الغار يقرأ: فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد
فتح العاشق عينيه فرأى الظلمة ظلمة وعرفها
ورأى النور نوراً وعرفه.." (ص٦٠)

كأنما الخروج من ظلمة النفس فى الغار إلى نور المعرفة والحب فى الخارج المضىء هو رسالة يحملها النص أو دعوة للكشف وللبصر النافذ الحديد.

"انقلب الهدهد إلى ملاك، أركبها على جناحه وطار، حتى رأت الأرض كرة بديعة الألوان فى ظلام حالك" (ص٨٨).

الكلمة المفتاحية هنا هى "رأت" كما أنها هى "البصر الحديد".

قد يتزيا الهدهد فى هذا النص بزى البوم، أو الطيور أو الصقور، وتقوم البوم أو الطيور بدور الهدهد فى التحريض على النظر، وعلى النهوض إلى أعلى، وعلى الصحو من النوم، وما يجرى هذا المجرى، كما جاءت به الشواهد من قبل، وما يتردد كثيراً فى النص من بعد.

لعل بنية التقابل أو التناظر بين ضدين هى التى يقوم عليها هذا النص، بين الداخل والخارج، بين الغار والقبة النورانية، بين السرة والمرأة، أو بين الأسطورى العجائبى من ناحية، واليوم المعاصر المألوف من ناحية. ذلك أن المشاهد اليومية تقابل الحواديت الغرائبية إذن، ومن هذا التقابل يكتسب كلاهما سطوعاً وقوة وتأكيداً لعلها لم تكن لتتأتى لهما بدونه.

"كنت قد تخيلت المشهد هكذا هى على مكتبها وأنا أدندن فى الممر الطويل ثم أقف عند الباب" (ص٧٣)

"حبكت حول ردفيها القميص وهى تعبر الشارع" (ص١١)

هل يرجعنا ذلك - أيضاً - إلى تيمة العبور من ضفة إلى ضفة؟

أو "رأى النوافذ مضاءة وفى كل نافذة مرأة تمشط شعرها" (ص٤٣)

أو "فى الطابق الأخير توقف المصعد. دفعت الباب لكنه لم يفتح.

"نظرت إلى متسائلة.. رحنا ننادى ونخبط الباب. فجأة صعد بنا مرة أخرى.. وغمرنا الضوء من زجاج المصعد" (ص٥١)

واعياً أو غير واعٍ لا يهم، مازالت تيمة الضوء بعد الظلام، والانكشاف بعد الانحباس، والخروج من الغار، تتردد حتى فى المشهد اليومى "الواقعى" الذي لا يندرج فى عداد الرمز والأسطورة الحكاية الشعبية. أم هو يندرج بالفعل فى عدادها؟ فلنصغ جيداً إلى هذا النص الحى:

"بعد قراءة "خذ وردة الثلج" (ديوان سعدي يوسف)

بعد حفنتين من العنب وقليل من البانجو
بعد التلصص من أعلى، على النساء فى الشرفات
بعد نظرة على خرائب البولاق
حيث تطفو فيروز مع الطائرات الورقية
أستطيع أن أكون غيرى » (ص٦٦)

لعل ذلك قد يأتى بى إلى ما أتصوره - إن خطأً وإن صواباً - نتوءاً فى سياق الشعر، أو بالعبارة الشائعة فى غير هذا المجال «خروجاً على النص» أو زيادة عن النسق السائد. فى الفصل الخامس من الكتاب، ولا غرو فإن ذلك قد جعله أطول الفصول نفسا، وإن لم يكن فى تقديرى أوقعها أثراً.

أعنى بذلك، ربما الفقرات ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣ من هذا الفصل، وهى يمكن أن تكون مشروعة، بل وجميلة، فى حد ذاتها، ويمكن أن تكون كتاباً مستقلاً من الشعر فلعل فى هذه «الاستقلالية» مناط العطب.

ومع أن ومضات من النسق السائد تلمع فى غمار هذه الفقرات، فإنها فى الغالب تصنع قصيدة تكاد أن تكون منفصلة عن سائر الكتاب، هى قصيدة معاصرة وحداثية بالمعنى الشائع أو على النمط الشائع هذه الأيام - وليس فى كلمة «الشائع» حكم قيمة بل مجرد توصيف - أعنى أنها

قصيدة لها ذاتيتها فى داخل نص قائم أساساً على استلهام تراثى ورؤية تيمية محددة - كما لعلنا قد أوضحنا فيما سلف - بينما الشعر هنا يدور فى سياق آخر، ويتخذ لنفسه مفردات ورؤى مغايرة وغريبة عن مفردات ورؤى "ذاكرة الوعل".

قد يعن لنا سؤال عن "صوت الشعر" فى النص كله، هل هو صوت خارجى، عارف بكل شىء عينه محيط بالداخل والخارج معاً، على نحو ما نجد فى "السرد" التقليدى؟ أم هو صوت يأتى بضمير المفرد المتكلم المذكر؟ أما الغالب فهو فى تصورى "صوت العاشقة" بضمير المتكلم المؤنث. أما الأصوات الأخرى فلعلها إما قناع أو تحوير أو تنويع لهذا الصوت الأنثوى أو هو تنويع عليه، يرفده أو يواجهه أو يقابله، لكى يزيد من قوته وفعاليته.

يصح لنا أن نتساءل، بعد أن طوفنا بأطراف أو ألممنا بجواهر من هذا الشعر، أى نوع من الإيمان - أو التقديس، هذا الشعر؟

أقريبٌ هو من نمنمة الترانيم على نحو من يتقدس الأسماء الحسنى بكتابتها مثلاً على حبة قمح أو على صرح من الرخام سواء؟

ولما كانت هذه الأسماء الحسنى تأتى - أو يؤتى بها - من السوريانية فقد أعيدت إليها رهبة أو مهابة أولية أفقدهما

إياها إلف التكرار والقالبية. هنا إذن ، تمرد من جانب خفى على القالبية والتكرار أو النمطية التى قد نرتاب فى وجودها إذ نتأمل - كما رأينا - نسق البدايات والنهايات والاستلهامات (والفقرات العجائبية المطبوعة ببنط كوفى أسود فى قلب الفصول) وفى صياغة وبنية الفصول.

صحيح أن هذه التكرارية قد انكسرت بتنوع طويل فى الفصل الخامس، ولكنى هنا أشير إلى كسر القالبية الخايلة. من داخلها. فعندما تتكرر أسماء حسنى بالسوريانية فقد انتزعت شرة التكرار نفسه. وعندما تتجاور - وتتحاور - نصوص مستلهمة من الأناشيد الآتونية. ومن المهابارتا. وشطحات الصوفية. ومن الحواديت الغرائبية. والأحاديث القدسية. والنصوص التوراتية. وأناشيد الأنشاد وأشعار المعرى والحلاج وحكايات ماركيز وأبيات من القصاص وسعدى يوسف. تتأتى لنا بنية لغوية - ورؤيوية - قد تدخل فيها إسهامات الحساسية الذاتية المتفردة للشاعر الذى إن خايلنا لأول وهلة بأقنعة النصوص المستلهمة فإنه هو. بحساسيته هو. الذى قد استلهمها وطوعها لصياغته وخبرته. ووضعها فى نسق متنوع النغمات ومتغير الوحدات البنائية آخذ من منجزات سابقة ولكنه لم يأخذ بها. أو بحرفيتها. ووضعها فى سياق

حسايته الخاصة، لكى يحلق بها - ولا أقول يحلق عليها، فإن بدا فى الظاهر أن النسق النمطى فى البدايات والنهايات والاقتباسات يعتمد على تكرار رتيب فإن ذلك ينقضه ما يمور فى داخل النص من حيوية متحركة ديناميكية تكسر إطار التكرارية وتدحضه بصوت شعرى متميز.

فى الصُبُوّ نحو الإلهى والسعى إلى أنسنته، وفى التوله بجسدانية تشارف الصوفية، فى رؤية وصياغة تعتمد على تيمة الخروج المتكرر المستمر من الظلمة إلى النور حتى تأتى خاتمتها فى سكون حزين تحل به ظلمة الفقدان، بعد بهجة العشق والتباس الإيمان، فى الرشف والنهل بل العبّ من مياه تراثية تتدفق من ينابيع شتى فرعونية وهندية وغربية على السواء، مياه حية ومحيية مع التماسّ المتصل باليومى والمعيش، فى تلك الخصائص - وغيرها من توظيف شفرات دلالية متعددة المستويات فى الغار والمرأة فى السرة والهدد، فى رسوم البوم والصقور والطيور، فى ذلك كله بعض ما يشير إلى ما أسميته إبداعية أصيلة فى هذا الكتاب المثير.

محمد بدوى

# تلويحة النسيان

## محمد بدوى
## "تلويحة النسيان"

منذ فترة أظنها ليست بالبعيدة أهدانى محمد بدوى مخطوطة كتاب شعرى له، لم يقدر له أن يصدر حتى الآن، وكان عنوانه "رموز الأحشاء" لم يضم منها إلى كتابه "تلويحة النسيان" إلا قصيدتين.

أتصور أن الفارق بين العنوانين: رموز الأحشاء وتلويحة النسيان فارق له دلالة وله رسالة، على الرغم من أن العنوان الفرعى لتلويحة النسيان: "التى تعبر دون هدف" ليس ثمّ فى الفن شىء دون هدف - بطبيعة الحال - ونحن هنا بإزاء فن لا شك فى قيمته..

أقدر أن الشاعر محمد بدوى قد عبر - أو عبر - من زحمة رموز حشويّة (بالمعنيين) فى مخطوطة كتابه غير المنشور، ودورانها بعصارات ودماء الأحشاء، إلى نوع من الصفاء والتجرد فى إشارة ليس مصيرها النسيان، فى تقديرى، ولا هى قد مرت عبثاً أو سدى دون هدف.

سوف أحاول أن أرى فى هذا الكتاب الشعرى النقى رؤيتى، هى رؤية بدورها لرؤية الشاعر وصياغتها.

ولما كانت الرؤية لا تنفصل عن الصياغة، فيما هو مسلم به وما من حاجة بنا لتفصيل فيه، فلعلنى وجدت ثلاث خصائص رئيسية للشعر هنا، تقابلها أو توازيها أو تنصهر فيها ثلاث خصائص فى الصياغة والخصيصة عندى هى ما يتفرد به الشاعر، أما السمات التى يشاركه فيها غيره - مع خصوصية له غير منكورة - فتأتى بعد ذلك.

• ولعل الخصيصة الأولى - والأولية - هنا هى أن المشهد اليومى المبذول يحتوى العضوية الفيزيقية الخام، بل يكاد ينفيها، وهو إذا كان مبذولاً فى ظاهره، فليس بالمبذول - ولا بالمبتذل - شعراً - لذلك نجد أن تقنية صياغته هى الرصد الخارجى أساساً.

"لذا كنا نترك ألسنتنا وعَرقَ أقدامنا
وندخل - فقط - لنلتهم الفطائر والشاى"....(ص٨)

"وحين نحصل على الأوزو تحدثنا عن العهد الآتى
حيث أعضاؤنا الجنسية ستستطيل"... (ص٩)

"كل الأصدقاء سيدفنون لديك كنوزهم، ويتركون
فى قمصانك روائحهم".. (ص ١٠)

الألسنة وعرق الأقدام والأعضاء الجنسية وروائح الأصدقاء لا تبتعث بحشويتها أو بعضويتها وعرامتها البيولوجية. بل هي تطوى داخل مشاهد مألوفة ومبذولة ويشار إليها تقريراً ومروراً من غير تورط في اللحم والدم منها.

"ها هو الهواء البارد يتسلل من فتحة قميصك
حلمتا ثدييك تتنملان
فتشعر به في الجرح الغائر
فوق سرتك"... (ص١٨)
أو "كيف تسرسب تلامس الأعضاء.." (ص٣٧)
"إلى نسوة ينكفئن على الأسرة ليتمكن من يعلوهن من حك خصيانهم في المناطق الحساسة.." (ص٤٢)
"القديسات يخيطن الليل بأسنانهن وفروجهن" (ص٢١)

ليس هذا معرفة بكل ما يمكن معرفته حقاً - وهو الجسد - كما تقول الدعوى التي يرفع لواءها من يطلق عليهم شعراء التسعينيات. هنا اتجاه آخر في التعامل مع عضوية الجسد. هو اتجاه تجريد هذه العضوية من تجسدها، وتقرير أمرها في سياق مأخوذ مأخذ المسائل - أو الأشياء على الأصح - المسلم بها. فما من مسألة هنا وما من سؤال. هو وضع لذلك الشئ الذي هو عضوية حميمة موضع "الأشياء" حقاً، جنباً إلى جنب

وبالاتساق التام مع البيوت والقمصان والهواء البارد والفطائر والأوزو إلى آخر ما يزدحم به ما نسميه "الواقع" من "أشياء".

ثمّ حاجز زجاجى وشفاف. ثمّ فاصل بين الخبرة الحسية وبين الشيء الذى تتجلى فى إهابه أو فى قناعه تلك الخبرة "عيناه ملونتان وراء الزجاج" (ص٧) أو "لا ترسم أماكن القلب التى تلوح من وراء زجاج" (ص٥٤).

بل أن الشاعر - الراوى (سوف أبرز وصفه بالروای فيما بعد) يتذكر - فقط - بحنين غامض، النسوة الذاهلات بأثدائهن المتوثبة والبنات اللائى فاجأهن الحيض وهن يبكين فى مسجد الحسين، ومذاق حلوى عاشوراء (ص ٧٥). جنباً إلى جنب وعلى قدم المساواة. فهو لا يتذكر ذلك - ولا يذكره - بشهوة أو رغبة أو حسرة أو حتى بتلمظ واندفاع - أو اندفاق - للحواس، بل بمجرد حنين غامض.

على حافة هذا "الحنين الغامض" ثم افتتان أو على الأصح التفات واضح إلى أمرين: الأمر الأول هو "التشويه" فالنادل "ضيق العينين" (ص٢٥) وهو يخاطب سمية فى "الحنطة العنيدة" إذ يفتتح القصيدة: "ضيقى كابنة خوفو" (ص٨٩) "كان لابد أن تحب أقلهن جمالاً" (ص١١) و "غنج الجارة الضيقة" (ص٧٣) فى "عربة من المعدن" يتبدى ذلك الاهتمام بالشوه أو

القبح - كما لعله لا يتبدى بشىء آخر.

"أخلق احتمالات تفسر بتر ساقيه. لكن صبة وجهه الذى يسيل فكه معلناً عن رقة كامنة تأخذنى بعيداً..

"لم لا يكون "سعيد" الحلاق الذى أكلت الحرب ساقيه"

أو "جيمى الملاكم المطرود من الجيش... وفقد ساقيه وهو يطارد صديقه الفار من السينما. تحت عجلات الترام (ص ٢٦ و ٢٧)

وفى باب التشويه يمكن أن نشير إلى ذلك النادل ضيق العينين نفسه:

"من يقيه عيونهم.. حتى لا تنفجر كليتاه...." (ص٢٤)

من العسف - بطبيعة الحال. أن نقسم الشعر وأن نمزقه على هذا النحو. وما أمل من تكرار بديهية طال العهد بها. أن الخبرة المباشرة بالفن هى الأبقى ولا غنى عنها. قصارى الجهد هنا - فى التحليل أو التشريح النقدى مهما بدا فيه من قسوة على الكائن الشعرى الحى - هو أن نلقى بعض ضوء على عملية التلقى.

فالعضوية إذ يتفرع عنها الفتات إلى الشوه. لا تغفل اختلاطاً حميداً بين الحنين الغامض و النظر المحايد. وليست بعيدة تماماً عن تلك "الكائنات الهوائية" - يعنى الكائنات

التى تجردت من كينونتها الحياتية - بالضرورة - وإن كانت لها كينونة فنية، لحسن الحظ، تلك الحيوانات والطيور الشرسة، والفئران، والكلاب، والقطط، "كائنات تطعن الهواء" (ص٢٩) "صحيح أن المشاعر، ماؤها فاتن سحبها لا تخدعك بالتشكل حيوانات وطيوراً" (ص٣٣)

هذا عالم تجوس فيه كالأشباح هذه المفردات من كائنات هوائية، بل تطفو فيه أسماء الأصدقاء أو المعارف، عادل وسعيد وچيمى وغيرهم، كأنها فقط مفردات تقرر ثم تترك، لكى "تطعن الهواء"

"هاهى الحيوانات تنزلق من فوق ساقيك
إلى الأرض المبلطة للمقهى،
وتبدأ تجوالها.." (ص١٧)

بل إن تحويل الخبرة الشبقية أو التورط العضوى الحار إلى شيئية صحو هادئة ومحايدة وهو ما يسميه النص مرة "وصف تلعثمنا الجنسى" (ص١١)، يصل إلى ما يقارب الفيتشية، ذلك هنا تخل تام عن "رموز الأحشاء" وانضواء تام تحت إشارة للنسيان.

"وفيما كنا نتربص بالبنات فى المداخل الرطبة للبيوت،
ونسرق ملابسهن الداخلية، لنلوّح بها

لو تمنّعن، أو نعيد امتصاص روائحها..» (ص٨)

هل التوليح بالملابس الداخلية للبنات هو أيضا تلويح للنسيان؟

أو "لكنك، مع ذلك ، مسبوق
بما يخرج منك مديحاً للعيون التى تستجيب
لغواية اللعب فى عينيك، بالغناء.
السرى للأجساد الجميلة خلف توحش الثياب» (ص٣٥)
أو فى موضع آخر: "حينما تمرين، هكذا
متحدية العيون التى تثقب ملابسك» (ص١١٤)
أو "ولا شىء سوى خشخشة الأثواب» (ص١٠٣)
أو "سنذهب إلى أمهاتنا إذن
بلا أوسمة
بملابس داخلية غير مبقعة» (ص١٢٣)
يعنى غير ملوثة بدفقات الشهوة الحسية المحتدمة.
أو أخيراً "... اشتهيت قصيدة عن الشرفات والفتيات
المولعات بنشر قمصان آبائهم.. قصيدة لم تكتب»
(ص٣٨)

والحال أن القصيدة قد كتبت بالفعل، والقصيدة كلها مولعة بنشر القمصان وخشخشة الثياب والملابس الداخلية

والثياب المتوحشة، بما يوحى بافتتان وليس بمجرد التقات أو اهتمام، ذلك أيضاً - فى تصورى - تجريد للعضوية الحميمة وتحويلها إلى مظهر خارجى، يومى، إلى ثوب يخلع ويلبس، إلى شىء ظاهرى يرى ويرصد ولكنه ليس مجالا للانغماس والتورط.

وعلى سبيل الاستطراد فإننى أرى "تلويحة النسيان" قصيدة واحدة، قد كتبت بالفعل كما قلت، وليست مجرد تجميع أو لمٍّ لقصائد متنوعة، إذ يسرى فى الكتاب كله (ولا أقول الديوان) نَفَسٌ واحد، قد يصعد أو يهبط، وقد يحتد ، قليلاً أو نادراً، ولكنه على الأغلب الأعم نفس هادئ محكوم.

أما "القصيدة التى لم تكتب" (ص٣٨) فلعلها هى المستوى الثانى، التحتى ، غير السافر، الذى أتصور أننى أتلمسه الآن فى هذه التكشفات النقدية إذ أرى أولاً أن العضوية الحميمة الخام قد اندرجت تحت قناع اليومية المبذول.

ومع ذلك، أو مصداقاً لذلك، فإن هذه القصيدة كلها قد فطنت - وقالت بالنص - إن اليومى المألوف خداع، يعنى يخفى شيئاً آخر هو الآن ما ننقب عليه تحت قناعها الصاحى مفتوح العينين، فى "هوائها الحيادى"

"رعشة الأهداب فى عيون الجميلات العائدات إلى

إذن دع القصيدة تمر
لثلاثين عاماً وأنت تقيم الكمائن، تتحصنُ
لتدفع عن نفسك لعابها ولسانها..» (ص٣٦)

ها هى ذى القصيدة، إذن، فيزيقية عضوية، لها لعاب ولسان مهاجم.

وليس أدل من ذلك - فى النهاية - على تنحية لأعضاء الجسم وإفرازاته، مدفوعاً بها بعيداً، لكى تدع "القصيدة تمر" بسلام، أو بغير سلام، فلا ننسى أن اللسان عضو شبقى من الجسم، واللعاب له هذا الدور أيضاً.

"أين تخبئ التواطؤ المرح..» (ص٣٧)
"..... ولم لا ينبح الكلب
فى وجه العالم؟»

ذلك أن المشهد اليومى، فى هذه القصيدة، ليس قناعاً زائفاً، بل هو ملاذ من توقد الخبرة الحسية العضوية، يخبئ فيه النص "تواطؤه المرح» ولكنه لا ينفيه ولا يقمعه تماماً، بل إن القصيدة تجمع بين النظر المحايد والحس الحار التحتى معاً.

يتبدى ذلك، بقوة، من خلال "فى مرمى البصر» فهذه قصيدة جميلة بوجه خاص (أو مقطع من قصيدة شاملة)

تجمع بين ومضات خاصة من الشعر (لأن القصيدة الشاملة كلها شعرٌ خالص) وبين هذه الخصائص الأساسية التى نسعى إلي تكشفها.

"المشهد الآن أكثر إخلاصاً لنفسه" (ص٥٢)

إذ تبدأ هذه القصيدة برسم تخطيطى تقريباً، بألوان مائية:

"على الحافة البيت الأبيض بحديقته الجرداء..." (ص٥١)

ثم تمضى فى تموجها الهادئ حتى

"ولن يكون صعباً أن تمد يديك لترسم الموسيقا التى تمنح

المشهد ديمومته.." (ص٥٢)

لكى تنتهى: "ما الذى يحررك من بهاء الرغبة المميتة، ولم لا ينبح الكلب فى وجه العالم؟" (ص ٥٣)

كأن القناع البارد الهادئ يسقط الآن تحت وطأة إخلاص المشهد لنفسه، تحت توقد بهاء الرغبة التى يتوق النص للتحرر منها، فهو مشهد له ديمومته، ليس عابراً وعرضياً كما يوهم هو نفسه بذلك، وموسيقى شعره ترسم هذه الديمومة وتثبتها وتخلصها من وهم عرضيتها، لأن مشهد فيه "بهاء الرغبة" فلماذا لا يرتفع صوت النص - مع نبحة الكلب

الشعرى - فى النهاية، فى وجه العالم؟

وبذلك تسقط دعوى "قصيدة المشهد اليومى" التى هى - على مستوى سطحى قريب من الشعر والتلقى معاً - تصبح هدفاً سهلاً لسهام الدحض والرفض ومزاعم الانحرافات الحداثية إلى آخر هذا الهراء "النقدى" أو "شبه النقدى" الذى يتشدق به البعض ويملأون به كتباً مطبوعة تلقى شيئا من الرواج الصحفى، لأن قصيدة المشهد اليومى، ببساطة، هى فى النهاية قصيدة الخبرة الحية الحارة الحميمة فى الوقت نفسه، فلا داعى لأن نسقط فى فخ خداع الهواء الحيادى، لأن النص نفسه يشير - بصراحة - إلى "خديعة البيوت": "دع القصيدة تمر، وأنت أيها الهواء، أيها الهواء الحيادى دعنى، أريد أن أكمل أغنيتى" (ص٣٩) بل إن الكتاب القصيدة، كله، ينتهى " "اصراخ كأن سفينتك تلفظ من فيها" (ص١٣٠)

اصرخ إذن، أسقط قناع المشهد الحيادى، لأن السفينة بالفعل تغرق، ها هو ذا إذن حس الفجيعة الكامن طول الوقت يسفر عن ذات نفسه، فى الآخر، وها هو ذا "الحاجز الزجاجى" يتحطم أمام لوعة الصرخة.

لا تتبدى هذه اللوعة فى آخر الكتاب فقط، بل أنها تراود القصيدة كلها، وتطفو - بقوة - بين الحين والآخر، فى هوائها

الحيادى. فها نحن فى "هكذا دائماً" نعرف فى الشعر إحساساً بالخذلان، بل الخيانة - من الأصدقاء، بل من الحياة كلها على مستوى آخر:

"فَرّوا

خانوك،

آخذين معهم مايخصك،

دون أن يتركوا على الشاطئ

ما يصلك بهم

اجلس قليلاً وامسح عن نظارتك الطبية

الغبار". (ص٤١)

لاحظ التقطيع النغمى هنا. (سوف أعود إليه عند الإشارة إلى صياغة أو تشكيل الرؤية).

المرارة إذن، أو اللوعة إذن، كالدم، وليست كالماء.

"يا من نمت فى

قرار الوجع وأولت، يا من يتعثر فى أحشائى

اركل ما تظنه فجيعتك

واتبعنى.." (ص١١٠)

وبمجرد أن ترى فعل الأمر هذا "اركل فجيعتك" فأنت تثبت هذه الوجيعة، تقرها، وحتى لو حاولت بعد ذلك أن تتبع شيئاً

أو شخصاً آخر، فأنت تحملها - هذا الفجيع - معك وفى شعرك، دوماً.

هل فى هذا الحس بالفجيعة ما يفسر - إلى حد ما - تلك النوستالجيا للماضى، ذلك "الحنين الغامض" (مرة أخرى) إلى الصبا والمراهقة، بل وإلى فردوس الرحم قبل الولادة الذى يخامر هذا النص، فى أحد مستوياته، تحت سطح المشهد اليومى؟

فى المقطع الأول من قصيدة "تلويحة النسيان"، "غيمة أخرى فى بنطلون" التى تشير كما هو واضح إلى ما ياكوفسكى، نجد هذا الحنين الغامض إلى حقبة المراهقة - كأنها مراهقة القرن العشرين كله تلك التى عاشها ما ياكوفسكى - ولكنى أنا أيضاً سأصغى إلى نداء النص:

"لكن أرجوك
لا تخرج عن القصيدة لتصحح مفاهيمى
وتدلنى على المرجع" (ص١٣)

حاشاى أن أخرج عن القصيدة، أو أن أزعم تصحيح المفاهيم، كل ما أريد أن أشير إليه، فقط، هنا: أن هذه القصيدة - من داخلها - هى بورتريه لمثالية معاصرة غير رومانتيكية.

وفى آخر الأغنية المضادة للرومانتيكية: "رغبات فاتنة" تعود

النوستالجيا لحقبة مراهقة "الشاعر - الرواى" إذ يعدد أربع ذكريات عدداً لمغامرات الصبا الأولى، أو على الأصح شيطنته، خطف الجبن الأصفر من عربة المعونة الأمريكية، والتعرض للغرق فى النيل، وربط أغطية الرأس للنسوة حتى تقع الجرار من على رؤوسهن، وأخيراً إرشاد الرجال الباحثين عن قاتل.

لكنه بعد ذلك "يصير مهذباً".

ولم تقف فى الظلمة لتسمع غنج الجارة الضيقة
(مع أن الجميع كانوا يفعلون) (٧٣)

أهو - حقاً - لم يفعل ذلك؟ فى هذا النص أعنى بالطبع، فإن مجرد النص على ذلك هو فعل له. وفى سياق آخر - ومسارق:

"تماما كما كنت تفعل من عشرين عاماً.." (ص١١٧)

يتصل بذلك الحنين للماضى تطلع إلى الأيام القادمة، لكنه تطلع كان يحدث فى الماضى أيضاً:

حين كنت تحت النجوم تحدق
فى مسرات الأيام القادمة.. (ص١٩)

فالكلمة المفتاحية هنا ليست "القادمة" بل "كنت" وهو ما يتكرر فى القصيدة نفسها:

"فيما القديسون يطاردون فئران الصدفة

"ويقرأون فى أزيز المواقد وحبيبات السكر
تفاصيل الأيام القادمة"

يبدو أن الشعر يدور فى الحاضر - يفعل المضارع نحوياً - ولكنه دائماً يوحى بأن الأيام القادمة "لا تأتى".

ليس فى هذا الحنين الغامض انصياع أو امتثال لرومانتيكية عفا عليها زمن الشعر، فهو حنين مضاد للرومانتيكية (وبمجرد ضديته لها فهو ملتبس بها فى مستوى أعمق)

"تلويحة النسيان" قصيدة مضادة للرومانتيكية - بهذا المعنى - والضد الرومانتيكى هنا لابد يقترن بالسخرية بما هو موضع احترام، تلك سمة رومانتيكية فى نهاية التحليل أيضاً.

"رغبات فاتنة" "لم لا" "الحنطة العنيدة - إلى سمية) كلها قصائد مضادة للرومانتيكية، فيما تعلنه، ورومانتيكية الجوهر فيما تضمره.

تماماً على نحو ما رأيناه من أن المشهد اليومى ينقض العضوية الحسية وحس الفجيعة، ولكنه فى التحليل الأخير يدحض نفسه وينضوى تحت العضوية وتحت الفجيعة.

الضد الرومانتيكى هنا أيضاً يدحض نفسه.

وكما كانت "العيون تنوء بالمشهد المكرر" (ص٥٩) فإن:

"الرغبةُ التى انبثقت كنور باهر

في حجرة مظلمة

لتفضح كل شيء

- ملامحك الخالية من الرومانتيكية والالتباس..." (ص٦٥)

ذلك أن الرغبة المنبثقة كالنور هي نفسها ومضة رومانتيكية. وملامح الشعر من ثمّ، ليست، بالقطع، خالية من الرومانتيكية والالتباس، بل هي على العكس ملتبسة ومشوبة شوباً مركباً جميلاً.

"واحذر أن تأخذ سمت نبي، أرغنيّ الصوت" (ص٥٤)

احذر ذلك، لأنه مغوٍ يستلزم الحذر، ولكن هل يغني الحذر من القدر؟ "وحتى مطالب الجسد.. لديك أصص بها نباتات ظل تربتها مخلطة وأنت خبير بها" (ص٤٦). نباتات الشعر أيضاً تربتها مخلطة.. بين الأمر وضده، ذلك يعطيها خصوبة، أو غموضاً خصيباً، هو نفسه ضد ما يلوح أنه بساطة أو نصاعة أو وضوح في النص الشعري، تلك نصاعة موجودة قائمة لكن تربتها مخلطة..

"الحنطة العنيدة.. إلى سمية" أراها من أجمل قصائد الحب في الشعر الحداثي، صلبة، صحو، وقسوية في وهجها "الرومانتيكي - الضد"

الجمر الباذخ الضوء

فى نهديك يغشى عينى

لا أنا ملى وفمى (ص٩١)

يا صديقتى وريحى

هُبّى

دائماً

دائماً

أنا صارية لا أطوى قلوعى

ولا أتسول حنطتك" (ص٩٣)

قوة المجاز الشعرى هنا تنفى ميوعة المفردات القديمة وتعيد براءة أو نضارة أو نصاعة مفقودة، أى تعيد تجسيماً لنقوش العملة الرومانتيكية الممسوحة.

من نافلة القول أن الشعر الحداثى يقوم على اقتحام الشعر لما كان يتصور أنه مجال لا شعرى، أو ساحة للقول المباشر وللمفردات الشائعة والأفكار المبذولة. وسوف نجد على الفور مصداقاً لذلك الاقتحام، فى مقطوعتين على الأقل: "حدث مرة.. وهكذا، إلى لوى ألتوسير" وسوف أتناولها بالحديث عندما أشير إلى السردية فى شعر محمد بدوى، ثم فى "١٨ يناير ١٩٧٧". التى تبدأ:

"قديمة هى القاهرة. لا هدب ولا ردفين. فقط صبية

يحدون أناملهم. وينقونها من الدود واللطع. تركوا قطع
الدومينو واللغط الأبيض وانطلقوا يقترحون شكلاً
جديداً
لمن سيحظى بغناء الروح..» (ص٩٧)

إلى آخر القصيدة التى أجدها نموذجاً عالياً للقصيدة السياسية، دون كلمة شعار واحدة، دون أدنى حس بالمباشرة، مع أنها مباشرة جداً بمعنى أعمق، لأن السياسة هى أيضاً من أعمال الروح.

«النادل» مثلا مقطع يجمع بين ضدى الشعرى واللاشعرى معاً: «دائماً، وبهدوء قاتل محترم/ يعرف النادل الضيق العينين/ الزبائن الطارئين» (ص٢٢)

«اللاشعرى» فى المصطلح القديم يصبح هنا شعراً بالضرورة إذ أن:

«الأنبياء الطيبون
ذوو العيون اللامعة العزل إلا من فحيحهم
ورغبتهم فى قضم قلوبنا
ماتوا» (ص١٢١)

«ماذا نفعل الآن؟»

لأن أسرارنا انكشفت، ولم يعد «الشعر» (بالمعنى العتيق)

حجاباً

"لم لا تعترف أن قلبك ليس وردة
ليُغوى نحلة ضالة
أنك لكى تصل إلى هنا مررت بأوحال ، وحملت
على جلدك رسوماً
لقتلة و مومسات
أن كحتى لا أسرار لك لتخفيها كأنْ تسافر
فوق سطح القطار لتشترى بثمن التذكرة تبغاً
ولا تخاف كيوم رفع جيمى مطواته فى وجهك؛
لتمنحه بعض اللذة. ولم يعف عنك إلا حين تقيأت
فودعك ببصقة" (ص١٢٧ وص ١٣٨)

وهو نفسه "جيمى الملاكم الذى يدخل الشجارات مقابل
زجاجة خمر
ويبكى أمام أمرد" (ص٢٧)

فى مقابل خمر الرؤية توجد كأسها أو على الأصح توجد الخمر بكأسها. كما توجد الكأس بخمرها معاً دون انفصال.

فإذا تكلمنا عن الصياغة فى مقابل الرؤية. أو التشكيل فى مقابل الدلالة. فإنما تعنى شيئاً واحداً.

ما أندر مفردات - ورؤى - الباطن الداخلى الحميم هنا.

الرصد ظاهرى أساساً. هو رصد للبيوت والفنادق والمشاهد الخارجية وتقارير عن الأحداث والأوصاف تشبه ذلك التقرير "عن المزايا الجنسية" لفتاة صديق للمخاطب فى أول قصائد الكتاب (ص١١) "تلويحة النسيان" حافلة بهذا النوع من الرصد. لا تكاد تحصى له أمثلة: "صورة تراها من هنا".. (ص٥١) ولكنها صورة - أو صور كثيرة - ليست مبذولة ولا مبتذلة من باب أولى، إذ أنها "تمارس استثنائيتها" (ص٥٣).

أما الخصيصة الثانية فى التشكيل - هى أيضاً خصيصة فى الرؤية كما لا ينبغى أن نمل التكرار - فهى ما قد أسميه التقطيع النغمى.

ومرة أخرى يقوم الكتاب كله على مقوم صوتى أو نغمى أساسى هو عصب الإيقاع أو عموده الفقرى: التقطيع على مستوى الجملة، على مستوى حروف الوصل التى لا تصل، فهو قطع ما اتصل وليس وصل ما انقطع، وعلى مستوى طباعة الشعر - يعنى قراءته وتلقيه - فى فقرات تقوم بينها فواصل تقطع بين الموصوف وصفته، بين الفعل والمفعول به، المبتدأ وخبره، بين الجار والجرور بين المضاف والمضاف إليه، واستخدام عبارات التحديد والجمل الاعتراضية، وهكذا ما يبدو نوعاً من البناء - أو التفكيك - هو سدى الشعر ولحمته.

وحدة الشطرة (أو البيت بالمعنى القديم) ووحدة الفقرة كلها مفصومة، مما يحدث إيقاعاً - أو انقطاعاً للإيقاع هو نفسه إيقاع آخر - ليس من قبيل التشظى أو التشتت والتبدد، إذ أن الرؤية فى نهاية التحليل متماسكة وإن لم تكن مصمتة منصبوبة مسبوكة، ومن ثمّ فإن هناك ذلك التضاد الأثير عند محمد بدوى بين الرؤية المتصلة الأوصال وبين التشكيل المتقطع، كما جاء التضاد بين اليومى الحسى، وبين الحياد والاحتدام، وأعنى بذلك تضاداً جدلياً ينتهى بإلغاء نفسه ودحض ضديته.

الأمثلة على ذلك كثيرة جداً.

فمثال على الجملة الاعتراضية: "لكنك - مع ذلك - مسبوق دائماً" (ص٣٥)

ومثال على القطع: "هأنت تبحث عن المفتاح قبل أن

تواجه الباب" (ص٣٩)

أو ".. نكاتنا التى

نلقيها فى الطريق.." (ص٧)

"عرفنا أن أباك يدخن

مغك.. (ص٨)

"نعرف أن البنات ستطلبن الاحتكام

إليك حين نتشاجر» (ص١٠)

ولا أتصوره خطأ في الطباعة، بل على العكس تماما، ذلك مقصود بالتأكيد، عندما نجد.

"أعرف أنك تعيش وحدك بعد موت"

(ثم نجد فراغاً أبيض في الورقة المطبوعة يتلوه المضاف)

"أبويك في الحي القديم الذى أوسعناه" (ص١٣)

( ثم نجد المفعول به في سطر تال أو شطرة تالية بعد فراغ:

"شغباً.."

لأن ذلك النمط أو على الأصح ذلك الإيقاع بالتقطيع متكرر على طول الكتاب كله، تنغيم الشعر كله قائم على التقطيع، كأن فيه شيئاً من التغريب البريختي أي كسر الإيهام عن طريق كسر انسياب شعري موصول وتقليدي.

"وفي نهايات الليل حين تكون"

(قطع ثم يأتي خبر تكون)

"وحدك جداً"

وهكذا مما لا يكاد ينتهي حصره أو التمثل به.

لعل انتفاء التورع عن استخدام المفردة العامية المصرية أو الأجنبية المعربة مما يدخل أيضاً في باب التقطيع، إذ يكسر إيهام الاتصال على المستوى اللغوي الفصيح الجاري على

سننه المألوفة. فنجد مفردات مثل "فيونكته (ص ٢٥) أو "المَساج" (ص٦١) أو "أورجازمها" (ص٤٨) أو "شوطة الكوليرا" (ص٦٦) ولعل الخطأ اللغوى الوحيد جاء فى صفحة (٢٦) عندما وصفت البئر بأنها "عميق" فهل هو مجرد خطأ مطبعى؟

وما دمنا بسبيل الحديث عن مفردات الشعر، فلعل من المثير للاهتمام أن نحدس دلالة مفردات مثل التنميل التى تتكرر مرتين (ص١٨ وص١٩) فلعلها الخدر أو الضغط أو وطأة الواقع الثقيلة، ومثل الظل والشمس وهما مفردتان متواترتان فى الشعر (ص ص٩٩ - ٧٩ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١١٣ - ١١٤ وغيرها) وما أظن أننا بحاجة إلى كبير جهد لتبين دلالة التضاد فى هاتين "المفردتين - الرؤيتين"، أما "البيرة الفاسدة" (ص١٧ و٣٨) فلعلها أيضاً من قبيل التنميل أو ابتعاث الخدر المطلوب.

ولا تغيب الخلفية الريفية عن هذا الشعر، لكنها وإن كانت شائعة فيه إلا أنها غير مبذولة ولا مبتذلة متداولة.

أصل أخيراً إلى الخصيصة الثالثة فيما أسميته تشكيل أو صياغة الشعر وهى سردية هذا الشعر أى منحاه القصصى مع احتفاظه - بطبيعة الحال - بجوهره الشعرى.

ولعل السردية التى تقارب بين "القصيدة القصة" وبين

"القصة القصيدة" هما من العلامات الفارقة والسائدة فى الشعر الحداثى كله، بينما كانت خافته أو منفية تماماً فى الموجة السابقة من الشعر فى مصر (ما عرف بالشعر الحر أو شعر التفعيلة)

نجد أوضح مثال على السردية الواضحة فى المقطع أو "القصيدة - القصة" "حدث مرة - هكذا، إلى لوى ألتوسير" وإن كانت النغمة أو الغواية السودية - حتى - تخامر "الكتاب - القصيدة" كله على أساليب السرد الشتى من نجوى المخاطب إلى نجوى الذات، ومن حكى الوقائع إلى رصد الأحداث، ومن الحوار إلى الوصف إلى التعليل، ولكن ذلك كله - كما لا يخفى الآن - فى داخل شعر صراح.

سأكتفى فقط بإيراد الجمل الأولى - أو الأبيات الأولى - من هذه "القصيدة - القصة": "مرة حدث أن سيداً جميلاً استيقظ فى الصباح، ـ جميلاً رغم طاقم الأسنان) كانت أنثاه كما تكون عادة عارية إلا من السماء التى تعبرها الآن فى أحلامها، طيور بيضاء.."

"رأى السقف والشرائط الملونة على طائراتها، العيون التى تنوع بالمشهد المكرر وفكرت أنامله"

ثم الجملة الأخيرة: "لا يرد السيد الجميل، ابتسامةٌ ما هناك

على شفتيه. عندما وصلت الأنامل المدببة وهى تتقلب لتمكنه من نفسها. المخالب المتمشة التى ترفع الفلسفة من إبطيها حتى تعرى مفاتنها كانت تعمل فى العنق" (ص٥٩ إلى ص ٦٢) وواضح أن "القصيدة - القصة" تحكى وتبتعث بالشعر معاً قصة قتل ألتوسير زوجته.

لكن ذلك - كما أشرت - ليس مثالا وحيداً. فالشريان السردى يمتد فى جسم الشعر كله. هنا.

يبقى لى أن ألتفت إلى أن هذه القصيدة الشاملة تدور فى أفلاك متمايزة وإن كانت متواشجة. ففى القصائد - أو المقاطع - الأولى نجد أن العضوية، والفيتشية، بل ما يومىء أيضاً إلى جنسية مثلية (كما فى مثال جيمى الملاكم الذى "يبكى أمام أمرد" أوضح وأغلب ظهوراً. وتيماتها سائدة. وإذا لم تكن هذه التيمات قد اختفت تماماً فى الفلك الثانى من الكتاب. فإنها قد خفتت فيه إلى حد ما. وحل محلها نوع من احتدام المرارة الكامن الذى ينفجر فى النهاية:

"اصرخ كأن سفينتك تلفظ من فيها".

عماد أبو صالح

# عجوز تؤلمه الضحكات

## عجوز تؤلمه الضحكات
## شعر "عماد أبو صالح"

لعله من المعروف، والمتواتر، أن "عماد أبو صالح"، ظاهرة، بذاتها في إخلاصه لفنه، وتكريس نفسه لهذا الفن، فلعله أنأى "الشعراء الجدد" الحداثيين بنفسه عن الأضواء، وعن المساجلات - وهي في الغالب عميقة ولفظية بحت - وهو يطبع كتبه بنفسه، أي على نفقته، فلا حاجة به لمطالبات ومماحكات بعض الناشرين، وهو يطبعها من خمسمائة نسخة فقط، يوزع منها ثلاثمائة بنفسه أيضا، ويحتفظ في بيته بمائتي نسخة، كأنما يؤنس وحشة ما عنده وهذه الكتب، كما نعرف، هي "أمور منتهية أصلا" و"كلب ينبح ليقتل الوقت" وهذا الكتاب الذي نتناوله الآن "عجوز تؤلمه الضحكات" ثم كتابه الأخير "أنا خائف".

وإذا كان عماد أبو صالح يمكن أن يندرج في سياق ظاهرة عامة، لها سمات مشتركة، نعرفها بأنها "شعر التسعينيات" (على ما في هذه التسمية من كراهة) فإن له بالضرورة

خصائص تفرده وتفرقه عن مجايليه، شأن كل شاعرٍ موهوب حق.

وإذا أمكن أن نميز شعر الحداثة الجديد هذا بسمات عامة، منها، على سبيل المثال، جنوحه الكامل الى قصيدة النثر، ونزوع الموسيقية فيه إلى الرهافة والخفوت إلى حد الاختفاء أحياناً، والتجافى عن العاطفية - والسنتمنتالية من باب أولى - تجافياً كأن فيه شبهة الغُمد الجهيد إلى حد الوقوع أحياناً فى الجفاء المباشر الخام - على الأقل فيما يلوح لأول وهلة، ومن ثم التنكر الواضح لما اصطلحوا عليه من أنه "القضايا الكبيرة" - والنداءات المجلجلة والشعارات الرنانة من باب أولى، ومن حسن الفطن، وتحريم ذكر كلمات - أو مفهومات - مثل الحب والعدالة والجمال وما إلى ذلك، ولعل عندهم الحق فقد أوشكت هذه أن تبتذل أو أن تصبح عملة ممسوحة لفرط استخدامها، يعنى وضعها بالقصر والاعتساف فى خدمة أشياء أخرى منافية، ثم ما شاع وذاع من عكوف على ما يقولون أن الشاعر لا يعرف غيره حق المعرفة أى المشهد اليومى والحس الجسمانى وما يجرى هذا المجرى، فإن شعر عماد أبو صالح - بطبيعة الحال أو بطبيعة النص - فضلاً عن ذلك كله، له خصائصه المتميزة.

لعلنى أمس من هذه الخصائص سبعاً لا أشك أن فى شعره غيرها أيضاً. هى على وجه المقاربة : المفارقة، والكوميديا السوداء، والهذيان المحكوم، وتهديم الأوهام القديمة، والإيقاع المتقطع ، السردية والومضة الاعتراضية ، والسيريالية المحدثة.

وبديهى أنها خصائص تجمع بين ما عرف - قديما - بالمضمون والشكل، أو على الأرجح بين الظاهر والباطن فى النص، أو بين الأداة والطاقة، دون فصل قاطع فى نهاية التحليل.

أما المفارقة، كما لا أحتاج أن أقول فى الحقيقة، فهى الجمع بين طرفين متناقضين بذاتهما فيما يلوح لأول وهلة، وإن كان ذلك يسفر عن حقيقة كامنة توفق بين النقيضين. والمفارقة، عادة تبدو مفاجئة وباهرة ولماحة الذكاء واللباقة، ولا يكاد الأدب الحداثى يخلو من المفارقة. ولا يخفى أن المفارقة قريبة الصلة بالأوكسيمورون الذى يجمع الكلمات والمعانى المتضادة ليحدث أثراً من الصدمة الموقظة. ولعل التقديم الذى مهد به الشاعر لكتابه مثال واضح لما أقصده "حين نموت/ وتنهش الديدان/ لحم وجوهنا/ التى خربتها الحياة/ تبتسم جماجمنا / ابتسامة كبيرة". مع الموت والنهش والخراب تأتى ابتسامة كبيرة، ليست فقط هى ابتسامة الأسنان العارية البشعة بل

هى أيضاً وأساساً ابتسامة ساخرة ترثى الحياة وما فيها.

ولعلني أجد فى نهايات كل القصائد هنا، تقريباً، ما يوحى بهذه المفارقة.وتلك تقنية معروفة وجارية على أقلام شعرائنا الجدد - تأتى عن الكثيرين لمجرد الإبهار أو اللعب اللفظى البحت، ولكنى أزعم أن عماد أبو صالح يأتى هذه المفارقة أو الاوكسيمورون بقدر من الجدية وأحياناً الصرامة ليس فيه شبهة افتعال المفجأة، بل لعله يتضمن فى طواياه الموجزة، ضربة ألم.

فى قصيدة "تجاعيد وجهها ستعرقل بكرات الأفلام" (على سبيل المثال فقط لأن ذلك متواتر فى كل القصائد) سوف نجد أن القصيدة تبدأ : "بعد رفض شديد/ وافقت أن تمثل دور الأم" وتنتهى : "فى الطريق/ حاولت/ أن تذرف دمعة واحدة/ لكنها/ لم تعد تستطيع البكاء/ بدون جلسرين" (ص. ص ٣١ - ٣٣) وهو موقف - فى ذاته - موجع غاية الإيجاع.

وبالطبع فإن من أوضح صور المفارقة، وأقربها متناولاً: "شمس سوداء/ ساطعة فى الليل/ تخبئ أعيننا/ - ونحن نمر عليه - / لشدة سواد النور" (ص٣٩)، كما أنه واضح فى عنوان إحدى القصائد : "ولد صغير مؤدب/ مات دون إذن أمه" (ص٥٣).

ولعله مما يأتى فى هذا المدخل عنوان الكتاب كله "عجوز

تؤلمه الضحكات". وهو - بالمناسبة - ليس عنوان أحد القصائد، ولا هو ما يرد فى الشعر بنصه. فهو قائم برأسه هكذا، شأنه فى ذلك شأن كل عناوين القصائد. هذه العناوين فى الحقيقة جزء متكامل ومقوم عضوى وأساسى فى القصيدة. ليس العنوان هنا شرحاً ولا استخلاصاً ، ولا تلخيصاً، ولا تكراراً لسياق ما جاء بجسم القصيدة بل هو جزء أو عنصر أو أقنوم باعتباره "بيتاً" من القصيدة. إذا تجاوزنا باستخدام مصطلح "البيت"العتيق فى ساحة حداثية لا مجال فيها "للأبيات" بالمعنى القديم المألوف فى شعرنا العربى القديم المألوف.

"عجوز تؤلمه الضحكات" إذن.

هل العجوز هنا هو نفسه الشاعر الذى يتخذ سمت العجوز ولكنه شاء أو لم يشأ شاب نَزق فى حقيقة الأمر وهو على أي حال "نزق كالبكا" بتحوير قليل على البيت القديم. ومهما بدت فى مفارقاته المتواترة من إيحاء بحكمة العواجيز فلعل ذلك لا يعدو أن يكون تململ الشباب - بل تمرده المكبوت أحياناً. وربما كان صحيحاً أن فى الشعر كله ما يبرر العنوان.

ما يقتضيه بالضرورة، أعنى مرارة معينة كأنها مرارة عجوز يضحك من آلام قسوة الحياة، ولا تكاد تخلو قصيدة من هذه

القسوة، سواءً جاءت القسوة من الحياة نفسها أو كانت نتاج الآلم من أعاجيب وألاعيب الحياة. فهو إذن يضحك على هذا الألم نفسه، وبالتالى فإن هذا الضحك نفسه مؤلم. تؤلمه الضحكات لأنها ضحكات على الألم، ومن الألم. وعلى حد تعبيره فى سياق آخر مختلف: "ليس يمكننا أن نتبين/ من دون تدقيق طويل" (٥٨). لا يمكننا أن نتبين الضحك من الألم.

ولا أظن أن الكوميديا السوداء بعيدة عن كل هذه الرؤية بالمفارقة أو الاوكسيمورون فيها، بما فيها من ألم الضحك أو الضحك على الألم ومن الألم.

الألم والضحك معاً محوريان فى الشعر.

ولذلك فإن الكوميديا هنا سوداء.

هل نتصور الكوميديا فى مشهد (له دائماً مثيل متواتر) كالتالى:

"لا يزال مصمماً على أن يحنى ظهره/ حين يدخل باب دكانه الواطئ/ مع أن ظهره انحنى/ من تلقاء نفسه" (ص١٤) حينما يجسد أحد عظام الممثلين هذا المشهد، سوف نضحك، ومع ذلك نحس نوعاً من الإثم أو الذنب لأننا نضحك.

وطبيعى أن التعريف التقليدى للكوميديا السوداء خاصة فى المسرح ينطبق هنا، بأنها نوع من الدراما تتميز بالكلبية

وفقدان الأمل والعبثية، بل بنوع من اليأس من Cynicism إمكانية عمل أى شىء. إذن فلا بأس، على الأقل، من أن نضحك.

لا يخلو شعر عماد أبو صالح من هذه النفحة أو النغمة، دون أن يذهب إلى آخر مداها، فى تقديرى. إنه يضحك - استسرار أو كما يقول التعبير الإنجليزى "ولسانه من وراء صفحة وجهه" Tongue in cheek، لا لأنه قد بلغ حافة اليأس من كل شىء، بل ربما لأنه على حافة الأمل، على رغم كل شىء، لهذا - على وجه الدقة - فإن العجوز تؤله الضحكات. لا يضحك من اليأس، بل من الألم.

ولعل هذه القضية التى أوردت مطلعها، تصلح - كما لعل أى قصيدة أخرى تصلح فى هذا السياق - مثلاً لهذه الكوميديا السوداء : "يرشق الإبرة فى عينه/ وهو يظن أنها الحائط"/ "لا يزال مصمما على أن يحنى ظهره/ حين يدخل من باب دكانه الواطئ/ مع أن ظهره انحنى/ من تلقاء نفسه/ يوهمه الأطفال/ - بعد أن يأكلوا الحلوى -/ أنهم أدخلوا له الخيط/ فى ثقب الإبرة/ فيظل يخيط طول النهار/ دون خيط/ كان قد بدأ حياته/ بخياطة جلباب بنى/ والآن يختمها/ بخياطة جلباب لونه بنى أيضاً/ ولأنه صار يخرف/ فإنه يوبخ نفسه طول الوقت/ لأنه قضى عمره كله/ فى خياطة جلباب

واحد".

لا أكاد أقاوم إغراء فكرة أن هذا العجوز هو - مرة أخرى - نفسه الشاعر الذى يكتب قصيدته الواحدة، ولكنه على خلاف قرينه "لا يخيط طول النهار دون خيط" بل إنه يكتب فعلاً لا وهما (هل موضوعه قرينه واهم أو هو يخيط فعلاً جلبابه الواحد؟) وفى ثقب إبرته شعر حق، من نفس الخيط الذى تسرقه كل يوم - فتاته المتوهمة أو الفعلية - لكى تصنع له كوفية، كما سوف نعرف فى قصيدة تالية - أراها جميلة حقاً - هى فى قراءتى قصيدة حب معاصرة وحداثية، دون أدنى عواطفية أو سنتمنتالية، مجدولة من خيط حب لا شك فى قوته وحرارته، ولا شك أنه مستخفى به فى غمار كوميديا لا أقول سوداء هذه المرة، بل لعلها رمادية فقط.. "أحياناً تخاف/ - وهى تتذكره - أن يقفز قلبها فجأة/ وتلتهمه الماكينة/ لدرجة أنها صارت تلبس ثوبين/ فوق بعضهما/... آه/ لو كانت تستطيع أن تخبئ من أمها/ ثمن وردة/ لعرفت/ - وهى تقطف أوراقها- / حقيقة مشاعره. - يحبها/ لا يحبها/ يحبها/ لا يحبها/ يحبها/ .../ ...".

ومع أن الشعر هنا يظل نصاً مفتوحاً، (سطران بالنقط دون كلمات) إلا أن نهاية الشعر مازالت ممكنة - كما حدث بالفعل

- "يحبها" فالحب قائم هنا، حتى مع أنها تلبس ثوبين فوق بعضهما خشية أن يثب قلبها من ضلوعها وتأكله المكنة.

لعل تقسيم الخصائص هنا - مثله فى ذلك مثل الإتيان "بأبيات" - - أو ومضات، من الشعر، فيه نوع من الاعتساف أو الابتسار، لأن الشعر - مع تقسيمه إلى قصائد لها عناوين منفصلة - يتجلى تياراً متصلاً فيه انسابية وحدة الرؤية وتناغم التشكيل مع بعضه بعضاً وعلى رغم إيقاعه المتقطع من حيث موسيقيته، فإنه يبدو لى انثيالاً متسلسلاً مترقرق الموجات وموصول الحلقات وليس وحدات مستقلة عن بعضها بعضاً أو متنافرة متجافية عن بعضها بعضاً.

ومن ثم فإن ما أسميه "الهذيان المحكوم" (حسب تعبير رامبو) فى الشعر، ليس بدوره بعيداً عن المفارقة والاوكسيمورون والدعابة السوداء، ولا عما أسميته السيريالية المحدثة - كما سيأتى بشىء من التفصيل - تلك خصائص متجاوبة ومتساوقة لا يغمط تفصيصها الوصفى هنا حقها من التواصل.

ولنر إلى قصيدة (أو مقطع من قصيدة هى الكتاب كله) "لا تتذكر - أحيانا -/ كيف تبلع الماء" / ملقاة/ على الرصيف/ نصف مذابة فى ماء المطر/ تربت على القطط/ التى تتعشى

من ركبتيها/ وتصطاد/ - بجزمتها الممزقة-/ الضحكات/ المتسللة/ من أبواب المنازل".

ومرة أخرى ليست هذه القصيدة (وقد أوردتها كاملة) فريدة من نوعها، بل هي مثال متواتر لما أسميه الهذيان المحكوم. هذه صور هاذية المرأة نصف المذابة في ماء المطر (كأنها من صور ماجريت أو ماكس إرنست) والقطط التي تتعشى من ركبتيها، أو تتعشى على ركبتيها؟ - والضحكات التي تتسلل من الأبواب فتصطادها بجزمتها الممزقة. صور متلاحقة لا منطق لها، أعني منطق التعقل اليومي السوقي، المألوف. ولكن فيها منطقاً آخر هل هو منطق حنان ممزق وممِّزق يجمع بين امرأة مهجورة وبين قطط الشوارع، في تضاد مع ضحكات آمنة رخية تتردد في بيوت آمنة رخية، وإن كانت الجزمة الممزقة تصطادها، أي تدحضها وتنكرها وتنفيها؟

لعل هذا المنطق الآخر نفسه - منطق الهذيان المحكوم - هو الذي يلهم قصيدة أخرى - أو مقطعاً كاملاً آخر:

"سيقطعونها بمنشار/ ليغرسوا عمود إنارة/ ظلت عمرها كله/ تغسل الملابس في البيوت/ إلى أن انخلع كفاها/ يوماً-/ في طشت الماء/ - ولأنها ترى حياتها/ بقعة كبيرة/ لن تزول إلا بالاستمرار في الغسيل/ فإنها تقف ساعات طويلة في

الحديقة/ وهى تقلد الأشجار/ وهى تغرس قدميها فى حفرة/ وترويها بالدمع/ على أمل أن ينبت لها كفان جديدان/ وتعود للعمل/ مرة ثانية/ سيقطعونها بمنشار/ ليغرسوا عامود إنارة". لكى أوضح - ربما على سبيل الاعتساف - منطق الهذيان المحكوم الذى تسرى فيه رحمة مكنونة وألم لا يكاد يخفى، سوف يقطعونها، ويحبطون أملها المستحيل فى أن ينبت لها كفان جديدان - هل هو مستحيل حقا؟ - والعجوز - الشاعر؟ - إذ يضحك عليها وهى تقلد شجرة وتغرس فى حفرة بل ترويها أيضا بالدموع، سعيا وراء الأمل -المستحيل؟ فإن الضحك يؤلمه، لأنه يعرف أنهم سوف يقطعونها، ولماذا ؟ لغرض تافه وعملى مثل إقامة عمود نور..

رؤية الشعر هنا - بلا تفرقة بينها وبين صياغتها - تغلب عليها وتسرى فى تضاعيفها سيريالية وصفتها بالحدثة.

هى سيريالية أولاً لأنها لا تقيم وزناً للعلاقات "المنطقية" بين الأشياء، ظواهرها وجواهرها على السواء، كما لعلنى أسلفت، بل تقيم علاقات جديدة بينهما هى علاقات تنبثق - فى تقديرى - عن عالم يقع فيما تحت الوعى، هى أشبه بالعلاقات التى تقيمها الأحلام حيث الروابط العقلية فيها - على وثاقتها - مفككة أو مكثفة وبذلك تفقد "عقلانية"

المعاملات اليومية فى حياة السوق والعمل والشارع وهى سيريالية ثانياً لأنها تتنفس فى مناخ من الجمال المشوه أو جمال الشوْه بما قد ينطوى عليه من قسوة أو ما يخايل بها، أومن بذاءة أو ما يخايل بها، ولكن ما فيها ليس بالقسوة ولا بالبذاءة فى حقيقة الأمر.

فى القصيدة - أو المقطع من "الكتاب - القصيدة" التى بدأت، بعد شطرة عنوانها، بالشمس السوداء الساطعة فى الليل، نجد أن الستانزا الثانية فى الشعر (أتصور أن الكتاب له مكون من وحدات بنائية كبيرة لها عناوينها ووحدات بنائية صغيرة (ستانزات) فى داخلها تفصلها عن بعضها بعضاً فراغات سطر أبيض يتوقف فيها الإيقاع لحظة وجيزة)، الستانزا الثانية هنا، إذن تجرى على أنه : "يسلى نفسه/ - وهو مكوم جوار الحائط - / باللعب فى أمعائه/ بعد أن طردوه من المستشفى/ دون أن يرتقوا فتق بطنه/ ولو بقطعة/ من جزمته". "مرة يصنع مشانق صغيرة/ ومرة أشرطة لضفائر البنات" هأنا أورد العنوان فى آخر الستانزا، إذ أتصور أنه هكذا ينبغى أن أقرأه.

وهى سيريالية محدثة، لأننى أقدر أن السيرياليين القدامى، فى فرنسا أو فى مصر أو فى غيرهما، يبدون ميلودراميين

ورومانسيين وسذجاً على نحو ما، بإزاء ما في هذا الشعر من تجرد تام عن هذه الكبائر التى يلوح أن سيريالية القدامى لم تسلم تماماً من لوثتها. فقد كانوا قد خرجوا - هؤلاء السذج القدامى - لا لتغيير الشعر فحسب بل لتغيير العالم أساساً، للثورة على القبح البورجوازى السمين الراضى عن نفسه فحسب بل للثورة على كل زيف فى الفن وفى المجتمع على السواء. كانوا ينادون بل يجأرون بصيحة الدعوة إلى العدالة وإلى إخاء إنسانى شامل. وانخرطوا فى نضالات فنية وسياسية راديكالية وثورية على مختلف صنوفها وتنويعاتها.

أما سيريالية المحدثين فكأنها "تبرأ" من ذلك كله، وتدحضه، بابتسامة سخرية سوداء، أو رمادية على الأقل : "وعروقه ترتخى/ أى كما ترتخى الأوتار/ ظل مسجوناً/ إلى أن أضاء بياض شعره/ ظلام زنزانته/ وحينما أخرجوه أخيراً/ نسى - حتى - عن أى شئ/ كان يناضل أصلاً/ لكنه - الحمد لله - / صارت له مهنة/ يعيش منها/ يتنقل/ -كل مساء - فى الحدائق/ ويعزف للأطفال فاصلاً موسيقياً/ بصرير مفاصله" (ص.ص ٣٤، ٣٥).

كم يمكن للضحكات أن تكون مؤلمة حقاً..!

هذه إذن سيريالية محدثة - توشك أن تكون عدمية تماماً

لكنها في تقديري لا تبلغ هذا الحد بل ربما كانت تناقض العدمية، بطريقتها.

السريالية القديمة كانت تهدف إلى وضع قيم "ثورية" جديدة تعوض القيم "البورجوازية" الزائفة. أما السريالية الحدثة فلعلها تسخر أو توشك أن تنفض يدها (دون أن تفعل) من كل القيم على السواء.

هذه سيريالية تخرج لا لتهديم القيم القديمة بقدر ما تخرج لتهديم الأوهام القديمة.

"شكراً... للنائمين بصدق، لا للتمويه) (ص.ص ١١و١٢)

وهي سيريالية وفية مع ذلك لتقاليدها. في "يداه ترتعشان كيدي مايسترو/ وصل إلى ذروة الانفعال" إدانة بالسخرية من وهم عظمة الحرب: "إننا متأسفون يا عم"/ هكذا نحاول أن نعتذر له الآن/ بعد أن أدركنا/ أنه كان يريدنا أن نكره الحرب/ لكنه/ للأسف- / لم يعد يتذكر أي شيء/ بل إنه صار يخلط/ بين الحرب والحلوى".

وفي "لحيته البيضاء هلال سكران/ يترنح في ظلام الغرفة" تهديم لوهم تبجيل الشيخوخة وإجلالها. لكن السخرية من الشيخ الفاني الذي يحاول أن يمسك بظله كي لا يسحب منه يوماً جديداً من عمره، و"يخلع جلبابه ليلبس قميصاً

مشجراً على اللحم"، ويكسر التسريحة لأنه يغار من امرأته التى "تدارى ابتسامة - بخجل فتاة - عن فم بلا أسنان"، ولكن ضحك الشاعر الذى يتصور نفسه عجوزاً على موضعه - أو ذاته الأخرى - أى على هذا العجوز الذى يرفض أن يشيخ ويرفض أن يموت. هو أيضاً ضحك مؤلم. أى يغلفه فى النهاية نوع من الحنان المضمر المخدوش.

ذلك- على طول ستانزات الكتاب كلها - هو ما ينأى بالشعر عن العدمية الخايلة الظاهرية : ذلك الحنان المخدوش.

تهديم وهم العشق والدون جوانية الذكورية العتيدة فى "مضطر لأن يعيش فى الشوارع / قلبه أكبر من باب البيت" حيث البنات يهربن من العاشق القديم الذى يندلق لعابه على ملابسه الممزقة، "مع أنه/ لا يفكر فى إيذاء أحد مطلقاً/ يريد - فقط - أن يشرح لهن/ أنه كان عاشقاً قديماً/ وفمه تهدل/ - هكذا - / من كثرة القبلات".

يسخر من وهم قدسية العمل. كما رأينا فى "سيقطعونها بمنشار/ ليغرسوا عامود إنارة" ويسخر من أوهام العاطفة ومن أوهام قدسية الأمومة "إنه لا يحبها/ لا يحبها ولا يكرهها/ هى أيضا مثله تماماً/ لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه/ كل ما بينهما إنه ابن وهى أم/ هى تغسل

ملابسه/ وهو يسليها بتربيته» (ص٥٥). ويسخر من قدسية القانون «من اللص؟ من العسكرى؟» (ص٥٨). كما يسخر من وهم المومس الضحية المقدسة فى قصيدة- مقطع «سنحاول أن نحزن لأجلها لأنها فى سن أمنا» حيث يرتفع الابتذال اليومى إلى مقام الشعر. حتى إن كان الشعر ساخراً ومؤلماً ومأساوياً تقريباً.

هل تهديم الأوهام هنا يأس وعدمية؟

أم أن ذلك «الألم» الذى يقترن بالضحك فيه إيماء إلى أمل مهما كان غامضاً وبعيداً؟

«... هل ترشح عيناه الماء؟ أم الدموع.» (ص٤٦).

«نعم/ هكذا/ سنتوقف/ ونفكر سوياً أيها الأخوة/ ربما نفهم ما حدث» (ص١٣) «ربما نفهم ما حدث..»

ليس الأمل إذن مستحيلاً. تماماً. الأمل فى الفهم، ربما، وفى الحنان، مهما كان مشققاً. مخدوشاً. فى تصورى أن «عجوز تؤلمه الضحكات» كتابة عبر نوعية بامتياز.

(اسمحوا لى بأن «أروج» قليلاً لهذا المصطلح، كما قال أحد نقادنا الكبار الذى أظن أنه لم يقرأ كتاباتى، أصلاً، فى هذا المجال).

لأن السردية فى معظم - إن لم يكن كل - ستانزات الكتاب، تتوارى بل تكاد تتكافأ مع الإيقاعية.

تقنيــة الحكاية ســائدة، ســواء كــان ذلك بالســرد ورواية "أحــداث" أو وصف مشــاهد أو كــان باتخــاذ نغمــة الحــديث من كاتب أو راو مفتــرض إلى قارئ أو مســتمع مفتــرض يتوجه إليه بالخطاب، والتعليق، والتفكر، والسؤال أحيانا.

ومن نافلة القول أن النجوى الرومانتيكية لا مجال لها هنا أصلاً، ولا الدعــوة طبعــاً ولا التحــريض أو النداء، بل هو نوع من الســرد يمضى على سننه، بإيقاع متقطع موجز، ضربات خفيفة متلاحقة متسارعة، أو متمهلة عندما تقطعها جمل أو استدراكات اعتراضية موجزة تقطع أيضاً انسيابية السرد لكى تأتى بتحفظ أو تحوط أو تدقيق. لاتكاد تخلو ستانزا واحدة من هذا القطع البريختي. ولعل ذلك من أبرز خصائصه الأسلوبية التى هى فى الوقت نفسه طبعاً خصائص الرؤية والإدراك الشعرى..

ومن ناحية أخرى فلعلك إذا أعدت كتابة الكتاب كله دون تشطير أى دون إيقاع، لوقعت على "قصص - قصائد" بامتياز.

ومن ناحيــة أخرى فإن "عجوز تؤله الضحكات" كتابة عبر نوعية إذ يتمثل ويستوعب تقنيات نوع فنى آخر، هو بالذات فن السينما.

يبدأ الكتاب بعبارة "سكوت" وهى العبارة التى يقرأها الزائر

لأى ستوديو أو بلاتو سينمائى، وينتهى بعبارة "الحكاية كلها تمثيل فى تمثيل/ فيلم/ The End" ولكن المسألة ليست فقط فى هذا بل أن تقنيات ومشهديات ومرجعيات السينما ماثلة، بقوة، فى "قصائد - مقاطع" مثل "تجاعيد وجهها/ ستعرقل بكرات الأفلام" وفى قصيدة - مقطع النهاية "ميلودراما ساذجة" كما أن مشهدية المسرح مرجعيته واضحة فى "سرادق عزاء صغير من ستارات المسرح القديمة".

لكنى أتصور أنه من المغالاة قليلاً أن نؤول العمل كله باعتباره "تمثيلاً فى تمثيل" أو باعتباره مجرد "فيلم" فالشعر هنا أغنى بكثير من هذا التأويل الصحيح، مع ذلك، فى حدوده.

لأن العمل يتضمن خصائص أشرت إليها تمس مناطق شعرية سيريالية أعرض بكثير من مرجعية السينما وحدها.

هى خصائص قد تكون مستلهمة من فنون القص أو المسرح، لكنها هنا تنطبق بامتياز على الشعر.

من المستحيل أن نحدد ماهية "الشعر" هنا - كما هو مستحيل فى الغالب - إلا باعتبارين : اعتبار القصيدة، إذ يشطر الشاعر أبياته وينضدها على نحو ما يشطر الشعر وينضد - فهو إذن، على نحو ما، يفرض على المتلقى "شعرية" العمل، والاعتبار الثانى المترتب على الأول هو أن يتمثل المتلقى

أو القارئ لهذه القصدية، عن طواعية وبشكل لا تفكير عميقاً فيه، اللهم إذا لجأ إلى الخروج عمداً عن الامتثال وقرأ العمل بدون انصياع للتشطير ولا للإيقاع المطروح، بل باعتباره سرداً صراحاً، أو "قصة - قصيدة".وفى ذلك تمرين لا جدوى كبيرة فيه إلا من الناحية النظرية البحتة.

الإيقاع فى هذا العمل قد يكون خافتاً أو مضمراً ولكنه ماثل وقائم على تقنية الحركة والسكون، تعاقبهما، تراوح النغم الموقع بهما، كما هو قائم على تقنية المد (التطويل الصوتى) والقصر (البتر أى الضغط الصوتى) وذلك ما يتضح فى حرص الشاعر على أن يضع علامات التشكيل على بعض "المفردات - النبرات" مثل "أصابعه" فى "سرادق عزاء صغير" (وهو يترك معظم مفرداته دون تشكيل) ومثل "يحترم سنه" فى "ميلودراما ساذجة" بوضع حركة الضمة على الضمير فى نهاية الشطرة، بينما هو فى الغالب يترك نهايات الشطرات دون تشكيل، (أى يترك للقارئ حرية إيقاعها) وهذا ما يتكرر فى "لتنزلهُ" فى قصيدة" سكوت" وهكذا ما يسهل تقصيه فى العمل كله.

الإيقاع هنا حيوى، هو الذى يدرج الكتاب فى مدارج الشعر، إذا كانت السردية قد وضعته عل حافة القصص القصائد.

ولعل هذه الإيقاعية المرقصة أحياناً التى تكاد توحى لنا بموسيقية الرجز القديمة، هى التى تنقذ الشعر من قسوته الظاهرية التى أشرت إليها : "وفى النهاية/ أطبق عينيه/ على مسمارين لتعليق الملابس/ خلف الباب/ ضغط بما تبقى له من قوة/ ولفظ آخر أنفاسه/ ـ "العجوز الذى أتى/ ليغسل جثته/ كان متضايقاً جداً/ من منظر عينيه/ مفقوءتان وتدفقان الدم بغزارة/ فتش فيهما جيداً/ - بأظافره -/ لكنه لم يعثر على شىء/ - مع أن المسمارين/ كان منزوعين من مكانهما".

أليست هذه قصة، وقصيدة، أم أنها قصة - قصيدة؟ (تذكر بلاشك بما كتبه الراحل يحيى الطاهر عبد الله فى أواخر أيامه، مع فرادة متميزة للرؤية وللصياغة عند كل منهما)

لكن ما أتبينه بوضوح هو هذه الإيقاعية قصيرة النغمات، هل هى تتسق، نوعاً ما، مع ضربات موسيقى الجاز وما يتفرع عنها ويتسلسل منها من موسيقات حديثة؟ معظم شطرات الشعر تتكون من كلمة أوكلمتين أو ثلاث، ما أندر ما تصل إلى خمس كلمات، ولعلها لم تصل إلى سبع كلمات قصار إلا مرة واحدة.

ضربات إيقاع خافتة غير رنانة لكنها قوية الوقع، تؤلنا - نحن أيضا - وهى تضحك من أوهامنا.

# ملاحظات

# حول قصية النثر

## ملاحظات
## حول قصيدة النثر فى مصر

لا أظن أن هذا الجنس الأدبى نفسه : "قصيدة النثر"، بحاجة اليوم الى تسويغ، فقد أصبح ظاهرة لها حضور قوي في مصر في السنوات الأخيرة، بحيث أصبح من الصعب انكاره أو دحضه، دعك من أن له حضورا أو مثولا في الشعر العربى، أو فلنقل فى الساحة الأدبية العربية، منذ أربعين سنة على الأقل، وفى الشعر الغربى منذ القرن التاسع عشر.

مجرد هذا الحضور لقصيدة النثر - مصطلحا وتجسيدا للمصطلح على السواء - بل وازدياد عدد من يكتبون قصيدة النثر من الشعراء الجدد فى مصر على نحو مضطرد، حتى لتكاد تكون لهم الغلبة فى الميدان - يدعونا الى أن نتأمل قليلا فى خصائص هذا الجنس الأدبى، وما تتميز به قصيدة النثر فى مصر، إن كان ثمت.

منذ السبعينيات كتب قصيدة النثر على سبيل المثال لا الاحصاء، رفعت سلام، وشعراء من حركة اضاءة مثل حلمى

سالم فى دهاليزى والصيف ذو الوطء، وأمجد ريان فى معظم ان لم يكن كل أعماله، وجمال القصاص أحيانا، ومحمود نسيم،ومن حركة أصوات محمد عيد ابراهيم فى كل عمله وعبد المقصود عبد الكريم وعبد المنعم رمضان، ومنهم محمد صالح وصلاح والى، وغيرهم. منهم من كتبها صرفا كما قلت ومنهم من زاوج بينها وبين شعره التفعيلى، على حرية فى الافادة من التفعيلات التراثية أو الطارفة على السواء.

ولعل قصيدة النثر قد كتبت منذ الأربعينيات فى مثل أعمال محمد منير رمزى، وكاتب هذه السطور فى الاسكندرية، وبدر الديب فى القاهرة، دعك من مما كان ينشر تحت عنوان "الشعر المنثور" الذى قد يشارف قصيدة النثر وقد يخالفها.

أما الثمانينات فقد شهدت ارتفاع موجة قصيدة النثر حتى كادت تصبح طاغية ولن أذكر الا بضع أسماء على سبيل المثال منها محمد متولى وعلاء خالد وابراهيم داوود، وفاطمة قنديل وإيمان مرسال، وأسامة الديناصورى وأحمد يمانى وعلى منصور وناصر فرغلى، ومهاب نصر وعماد أبو صالح وياسر الزيات وفتحى عبد الله، وكريم عبد السلام، وغيرهم كثير.

ومنذ ١٩٦٠ كتب أنسى الحاج، فى مقدمة كتابه "لن"،

دفاعا عن قصيدة النثر استلهم فيه، أساسا، كتاب سوزان برنار الشهير "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".

واعتنق مسلماتها الثلاثة، لكى تكون قصيدة النثر قصيدة حقا : الإيجاز والتوهج، والمجانية، أى أن تكون عالما فعالا لا تهدف إلى غاية معينة سلفا أو تتأتى بعد ذلك ولا تصل إلى "مقابل" أو معادل".

وفى تنظير سوزان برنار أن قصيدة النثر تجمع بين شحنة فوضوية هدامة وقوة تنظيم هندسى فى آن، وهى نقفو أثر بودلير الذى رأى ضرورة العثور على شكل مرن ومتلاطم يتوافق وتحركات النفس الغنائية وتموجات الحلم وانتفاضات الوجدان.

على أن المنظرين الأوائل لقصيدة النثر سلموا مع ذلك باستحالة تحديد قصيدة النثر بقيود سالفة التجهيز أو تحديدات منمطة.

فالإيجاز، والتوهج، والمجانية ليست قوالب جاهزة، لا، إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسى، أى لموهبة الشاعر وتجربته الداخلية وموقفه من العالم والإنسان.. الى آخره.

وبعد ما يزيد على أربعة عقود - كالمعتاد - وعلى ضوء ما تحقق فعلا فى السنوات الأخيرة، أقترح، على سبيل فرضية تحتاج إلى عمل تطبيقى طويل، أن هذه أو الاطارات العامة لم

تعد صحيحة ، بل لم تعد ضرورية.

لم تعد الوجازة سمة فارقة لكثير من قصائد النثر، وأصبح من الممكن أن نجد قصائد نثر طويلة، تعددية، تقع على أكثر من مستوى تشكيلى ورؤيوى، من حيث الكم والكيفية على السواء.

وهناك أكثر من مثال، أكتفى الآن بقصيدة طويلة لناصر فرغلى هى "بالأبيض والأسود" تتكون من عدة مقاطع طويلة، يلعب فيها التشكيل البصرى دوراً، استلهاما للقصيدة البصرية أو القصيدة المجسمة الكونكريتية، كما تتداخل اللغات بأكثر من مستوى، بما فى ذلك العبارات الانجليزية دون ترجمة[1] ، وإن كان ذلك على مستوى متاح قريب، أما التداخل الأعمق فهو بين المأساوى، والمسلّى مثلا، أو بين اليومى والسامى المحلق - وهى سمة تكاد تكون أساسية فى كل قصيدة النثر المكتوبة الآن - وفى كثير من القصيد السبعينى التفعيلى أيضا.

ومع أن الكثير من قصائد النثر يعتمد على مفارقة المستويات، فى تركيز مقطر، الا أن الوجازة لم تعد إطارا عاما، ولا شرطا حاكما، بل قد يصبح استخدام تقنية الاسترسال والتدفق - فيما يقابل بالثرثرة وليس منها بل هو ضدها - من

منجزات هذه القصيدة.

وقد أشرت إلى تداخل بل امتزاج السوقى المبتذل بالمصفى المتجاوز فى قصيدة النثر بحيث يصبح من غير الضرورى أن يحدث التوهج المفترض أى تجميع بؤر للإشعاع تحفز القصيدة كلها وتشعلها على نحو ما، بل على العكس قد يكون من انجازات قصيدة النثر كبت هذا التوهج الذى كان يعشى بصرنا منه فى القصائد التفعيلية، وكتمان هذا الاشتعال ودفعه الى طبقة مضمرة تحتية من الشعر، بحيث لا يسطع بل لا نكاد نسمع له زفيرا، وذلك فيما أتصور يحوّل من عناصر الحياة اليومية - وفيها بطبيعة الحال الغث الذى يطفو على سطح عمق من الأهوال الخفية - ويجعل منها شعرا، ولعل ذلك من أبرز ما حققته قصيدة النثر فى هذه السنوات الأخيرة، ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك وديع سعادة فى لبنان، ومحمد متولى وأحمد يمانى فى مصر، وغيرهم[2]، [3]، [4].

ولم يعد الإطار - أو الشرط المرن الثالث سمة فارقة في قصيدة النثر، أيضا - وان كانت مشكلة اللازمنية فى الشعر ستظل دائما قابلة للنقاش والنظر المتصل، بمعنى أن قصيدة النثر اليوم، وهنا، مغموسة حقا في مياه الواقع، سواء كانت هذه المياه عكرة بكل ما يشوب الواقع اليومى، أو مصفاة

مفتوحة من عمق هذا الواقع الروحي الداخلى [٥]، وسواء كان التناول ميتافيزيقيا يومئ ويشير الى سؤال من الأسئلة الكبير.

وواضح، بالطبع وبالاستقراء معا، أن قصيدة النثر لا تتناول الأسئلة الكبيرة - الموت والحب والعدالة والمطلق والحيف الاجتماعي أو الكوني إلى آخره - كما تناولها شعر التفعيله الحديث، سواء في أيام تقمصه مسوح الأنبياء أو حتى في نزوله الأرض لكي يسأل، بلوعة، ولا يجيب ولا يعرف أن يدعي المقدرة على الاجابة، بخلاف، ذلك كله، تمس قصيدة النثر هذه الأسئلة الكبرى مسا من بعيد، تنفض لها رأسها متعرفة عليها دون أن تزعم لنفسها قدرة على الغوص فيها، لكنها تتعرف عليها، وتعترف بها، بل لعل ذلك من أهم خصائصها، اعترافا يكاد يكون سريا، مضمرا خفيا، يكاد يكون غير معترف به. [٦]، [٧]

* * *

هل ثم تعريف جامع قاطع لقصيدة النثر؟

وهل ثم تعريف - حقا - للشعر ذاته؟

ولكن جوهر الشعر وروحه الخفى يفرض نفسه، تقريبا بدون تعريف. وأنا أعرف الناس بما تثيره هذه القولة المرسلة من

اعتراضات، وهى طبعا لا يمكن الركون اليها، فلا مفر من تلمس الايماءات الى تعريف من نوع ما. ولعل أفكارا مثل أن الشعر - بما فى ذلك قصيدة النثر - غاية فى ذاته، أو انه موقف من العالم أو رؤية، أو أنه نظام ما فى وجه - وفى قلب - الفوضى، وأنه، تعريفا بالسلب، غير المبذول، غير المتاح، وغير المجمد معا، فى آن، ذلك من الناحية الداخلية، أما من الناحية الشكلية .فعناصر الشعر الرئيسية هى الإيقاع - جوانيا وخارجيا على شكول وضروب شتى، ولا يقتصر الإيقاع على التشكيل بل هو أيضا توزيع لثقل العمل مضمونيا، تعاون وتراسل أو تنافر وتقابل، وبنية تعتمد على الكناية أساساً.

فمن الملاحظات القريبة على قصيدة النثر أن الاستعارة فيها أما منفية أو قليلة، وأن المجاز مكسور الجسور[8]، والصلة بين المشبه والمشبه به تمر عبر أكثر من حلقة مغيبة، عمدا أو عفواً، مما يفضى بنا الى صور مفاجئة وصادمة لها قيمة الصدمة وبراءة الرؤية، وليست تلك السمات قاصرة بالطبع على قصيدة النثر فهى من مكتسبات ما عرف في مصر بشعر السبعينات.

ولكن ما ذهبت إليه قصيدة النثر هنا والان، شوطا أبعد بكثير مما قطعه الشعر السبعينى، هو انتهاك المحرمات[9]، [10].

وجنوح نحو بذاءة نقية، إذا صح التحديد، بمعنى انها ليست مقصودة، كما كان الشأن فى بعض أعمال السيرياليين، تحديا لأوضاع اجتماعية أو خلقية معينة، بل هى تأتى كعنصر شعرى بحت - مهما كانت صدمته للأذن المكبوتة - مما يعنى تجريد البذاءة من الوضعية الاجتماعية، بحيث تصبح كشفا عن براءة أولية مجردة من تراكمات الحظر والتحريم، وليس فيها ايحاءات القمع الكامنة، وهو رفع للمحرم الى مستوى ينتفى فيه التحريم أصلا، على أكثر من مستوى نصيا كان أو خلقيا أم روحيا أى ميتافيزيقيا.

ومن البداهة أن الإيقاع الداخلى المتراوح على مستوى الجرس الموسيقى أو على مستوى توزيع الثقل المضمونى - وكلاهما مفروض أن يتداعم بالآخر دون فرقة - يتطابق مع حرية تكاد تكون لا محدودة. ولكنها مثل كل حرية لا تحكمها إلا ضرورات تمليها وتقتضيها هذه الحرية ذاتها، أى لا تأتى من خارج الحرية، أيا كان هذا "الخارج".

تفرقة أخرى، أساسية ولها مكانها فى هذه الملاحظات، هى التفرقة بين قصيدة النثر، وبين القصة القصيدة. قد يتقارب النوعان الأدبيان، ويتماسان، ويخايلان بالتطابق ولكن المعيار فيما أتصور واضح، معيار التفرقة بين الايقاعية الغالبة أو

السائدة فى قصيدة النثر، وبين السردية الغالبة أو السائدة فى القصة - القصيدة.

ثم هما قد يتشابهان ويتشاركان - بعد ذلك - فى قليل أو كثير من العناصر المقومة لكليهما : جوهر الشعرية، التوزيع النغمى - على الهارمونية المتسقة أو البوليفونية بتعددية أصواتها، سواء - العنصر الحكائى أو السردى، اللازمنية وعلاقتها بالتاريخية أو اليومية الراهنة ومناوشة أو مهاجمة الأسئلة الكبرى، الوجازة أو الانثيال، السطوع البؤرى - أحاديا أم متكثرا، لا فرق، والعتمة المتاحة المرفوعة الى مستوى يتجاوزها. ما يحدد التفرقة بين النوعين، فيما أظن، هو سيادة الإيقاعية فى قصيدة النثر وسيادة السردية فى القصة القصيدة، على تراوح إسهام العناصر الأخرى وتفاوت أقدارها، جزئيا أو جميعا.

* * *

حتى معيار البنية المغلقة على ذاتها، المكتملة بذاتها، القائمة لذاتها - وهو معيار طالما اعتمده شعراء منظرون منهم بول فاليرى وأوكتافيوباث وغيرهما - لم يعد فى تصورى، وبعد الاستقراء، كافيا أو نهائياً. ومهما كان تصور القصيدة - بما فى ذلك قصيدة النثر - بوصفها دائرة أو

محيطا وتصور النثر بوصفه خطا مطردا على سنته، مستقيما أو متعرجاً أو لولبيا إلى آخره، ولكنه خط مفتوح النهاية، فإن واقع النصوص قد يضع هذا التصور كله موضع النظر، إن لم يكن الدحض الصراح. القصيدة اليوم يمكن بل يجمل بها أن تكون بنية مفتوحة قابلة للتعدد في التشكيل وفي التأويل سواء، ووجودها لذاتها ينال معياراً صحيحا، ولكن ذات القصيدة غير مبتوتة الصلة - على العكس - بالواقع "خارج النص"، بما يموج به من مقومات اجتماعية وسيكولوجية وميتافيزيقية.

معيار آخر تبناه الرومانتيكيون أولا ثم اعتنقه كإيمان شخصي، أنس الحاج، هو أن قصيدة النثر عمل شاعر رجيم، "ملعون في جسده ووجدانه" لكنه عاد فاستدرك أن قصيدة النثر - "نتاج ملاعين - لا تنحصر بهم بل تتسع لجميع الآخرين، بين مبارك ومعافى. الجميع يعبرون على ظهر ملعون".

نعم، قد تكون قصيدة النثر قد عبرت - تاريخيا - على ظهر الرجيم الثائر المستبيح المحرمات، لكنها اليوم دون أن تفقد شرطها الأول : الحرية - التي هي في الوقت نفسه شرط كل فن حي - لم تعد قصيدة ملعونة، منبوذة، أو رجيما، مس اللعنة قد يحيق بها أحيانا، ولكنها في ظني تندرج اليوم في

ساحة فسيحة - لا أقول مباركة، من يملك حق المباركة التكريسية؟ ولكننى أجد أنها تشق تيارا عريضا وليس منتبذا، ومصداقيتها اليوم تتسع، يوما بعد يوم. وهو ما يشير الى تكامل مضطرد بين ما هو داخل النص وما هو خارج النص، بين القصيدة والبنى الثقافية - والاجتماعية - التى تنبنى فيها القصيدة.

* * *

بعد خمسين عاما يجد أبرز شعراء قصيدة التفعيلة، أو ما سمى "الشعر الحر" أنفسهم فى موقع شعراء القصيدة العمودية، بعد أن كانوا منفيين من مملكة الشعر على أيدى القدامى. أصبح المنفيون طغاة يقررون، بدورهم، ويحكمون بنفى قصيدة النثر، متوسلين بالذرائع نفسها التى استخدمها ضدهم شعراء العمود.

الآن يجلس الثائرون شعراء التمرد التفعيلى منذ نصف قرن، على سدة السلطة الشعرية، ويرسلون قصيدة النثر إلى غياهب اللاشعر.

ومع ذلك فإن الشعر فى قصيدة النثر- كما كان دائما - له دور وفعالية.

هناك إنجازات شعرية تتحقق باستمرار. ليس الإنجاز فى

الشعر التقليدي، بالطبع، وبالقطع ليس في الشعر العمودي. ليس في الشعر الجهير الخطابي، الاحتفالي الذي كان "ديوان العرب" حتى سنوات قلائل، ومازال إلى حد ما - في ذلك الإطار - أسوأ الشعر العربي.

هناك جنبا إلى جنب مع قصيدة التفعيلة المجددة، تجارب وإنجازات قصيدة النثر تحتاج كلها إلى تأمل ودرس - وتحتاج قبل ذلك إلى تذوق- وتتحقق في خارج قيود الميراث الذي إن كان جميلا وعظيما في زمانه وحتى الآن، فإن استنساخه بلا شك عقيم وماسخ الطعم جدا.

ولا شك أيضا في أن الرواية أو القصة قد اغتصبت لنفسها الآن جانبا من ميدان الشعر، وأخذت لنفسها ميزات أو فضائل كانت للشعر، وأصبحت تستوعب إمكانات الشعر - وغيرها من الإمكانات - في بناء أكثر تعقيدا وبالتالي أكثر غنى، وهي تزداد اتساعا وفعالية، وتفيد من منجزات الفنون الأخرى كالشعر نفسه، أو الفن التشكيلي، وأصبحنا نجد في أحسن الروايات العربية انعكاسات واضحة - بل انصهارات أحيانا - للفنون الأخرى فنحن الآن نرى "الرواية القصيدة" و"الرواية اللوحة" و"الرواية الموسيقى".

لكن الشعر لم يخب بعد، ولا أظن أنه سيخبو أبدا. لم

يصبح الزمان زمان الرواية فقط، يظل الشعر نغمة شديدة القرب من الإنسان، يلبى حاجة لا تلبيها الأنواع الفنية الأخرى. ما زال للشعر مكان خاصة، وتظل له هذه المكانة أبدا. هناك احتياج دائم للشعر، أو لجوهره، أو لروحه.

أما شكل الشعر وأداؤه ووظيفته فقد اختلفت الآن عنها فى الماضى، ولعلها ستختلف عنها فى المستقبل.

أما المعنى القديم للشعر الذى هو ديوان العرب شاملا وجامعا حتى الثلاثينيات فقد انحسر ولعله اندثر. كان الشاعر لغاية تلك الحقبة، يقوم بأدوار كثيرة تقوم بها الان بدلاً منه الصحافة، والاذاعة والتليفزيون والسينما والفيديو والمحافل السياسية. أصبح استخدام الشعر فى هذه الأدوار مبتذلا ومكروها بل منفرا فضلا عن أنه - هنا - قليل الجدوى.

بهذا المعنى يتغير الشعر الآن.

فى إحساسى أن أفضل الشعر العربى القديم وأجمله ليس مما كان يعد فى ديوان العرب بل هو الشعر الهامشى، شعر الصعاليك، شعر المتصوفة. بل إن نثر المتصوفة القدامى هو شعر حقا، وهو السلف الحقيقى لقصيدة النثر المعاصرة، ومنه أيضا شعر الغزل والتشبيب والخمريات، والأبيات القلائل التى تومض بالشعر الحق فى سياق خضم متلاطم الأمواج

للشعراء "الكبار" من طبقة المتنبى، والمعرى الذى تسطع له أبيات متناثرة بعمق الحس بالمأساة الإنسانية، على الرغم - أو ربما بسبب - من دقة صنعته وفرط إحكامها.

الشعر الآن يعود الى هذه المكانة - أو هذا المكان - ويتخلى عن دور الدعاية والخطاب والتحريض، هنالك اليوم علاقة حميمة بين الشاعر وقارئه وليس بين الشاعر وجمهوره.

لا ينبغي ولا أظن أنه سيبقى للشاعر جمهور بل له وأظن أنه سيبقى له دائما قارئ.

صحيح أنه مازال للشعر النضالى الوطنى جمهور، خاصة في أفضل شعر محمود درويش على سبيل المثال. لكن من الصحيح أيضا أن هذا الدور يتضاءل. تحل محله العلاقة بين الشاعر والقارئ، فهى الآن مشاركة فى النجوى، فى التساؤل، فى الرؤى، ومشاركة فى جمالية موسيقية جديدة، فى ذلك الحس القوى بابتذال العالم وسموقه معا. فى رفع الظاهر اليومية المألوفة الى مقام المعجزة، مقام الغرائبى العجيب مع انها تظل ظاهرة يومية مألوفة، بل تبدو - فى الظاهر - مبتذلة.

هذا هو امتياز الشعر الحداثى، كما يتجلى على الأخص فى قصيدة النثر انه يجعل من الرث نبيلا ومن النثر اليومى شعرا

ساميا. هذا النوع من الكيمياء الذى تم فى شعر الهامشيين العرب القدامى والمتصوفين والغزليين منهم على الأخص.

أما شعر الصنعة الأولى فى سميفونية الشعر الحداثى هى التطور الذى لحق بشعر التفعيلة. بكسر وثنية التفعيلة نفسها. وتدنيس تقديسها تدنيسا هو إعادة البراءة والبكارة اليها. بهجران تكريسها وقبول اقتحامات الشطح الموسيقى فيها.

الخصائص الأساسية لهذه الحركة الأولى معروفة : كسر عمود الشعر التقليدى - مع إمكان الإفادة به فى تركيب موسيقى معقد اذا اقتضى الفن. الخروج على سجن التفعيلة بحيث يمكن أن تستخدم مفردة أو مركبة مع تشطيرها أو تجزيئها أو تداخل مقوماتها. ويمكن الكتابة بالنثر فى تراوح أو تضفير مع الأوزان الخليلية أو مشتقاتها وتفريعاتها.بذلك تتاح لتعدد الأصوات ساحة فسيحة ويمكن ابتكار موسيقى جديدة.

من حيث المضمون (حتى اذا تصورنا فصله عن الشكل. وهو مستحيل) فلم يعد ثم موقع فى الشعر الحداثى - وعلى الأخص فى قصيدة النثر - لشعر أو نظم الخطابة. أو الإعلام. أو النجوى شبه الرومانسية المتميعة. أو التحريض الوطنى المباشر.

انما الشعر الآن - وفى الغد - هو شعر الحيرة. شعر ٣٠٠٣٠٠الدد ال٠٣٠٠٣٠٠عج فى البحث عن معنىَ وفى استشراف رؤياه. ليست "الأنا" الشاعرة فيه هى "الأنا" العارفة، ولا الداعية. إنما هى "الأنا" التى تضع نفسها بين مجموعة من "الأنوات". لا تدعى لنفسها استئثاراً بحقيقة ما، ولا تحتل مكان القيادة أو التحريض الفج. (هناك تحريض أيضا على البحث والنشدان).

كان للأسماء التقليدية الجهيرة دورها، أعتقد أن دورها قد انتهى بنهاية عصرها. وقد كان عصرها القريب البائد هو عصر الآمال الكبرى وسقوطها. تهاوى أمجاد مرتقبة لم تتحقق قط فى قومية توحيدية تصنعها سلطة فوقية. سياسية كانت أم نصية. عصر الوعود الضخمة والانجازات الضخمة وما منيت ب٣٠٠٣٠٠٣٠٠٣٠٠ان هز٣٠٠٣٠٠م فاجعة مدمرة.

بانقضاء هذه الفترة انقضت هذه الأصوات كان آخرها فى مصر أمل دنقل الذى عرف هذه المفارقة بين الوعد والتحقيق. لكنه قال تلك المعرفة بجمالية تنتمى في النهاية الى الجمالية الرومانسية.

أما الشعراء الجدد، وأخصهم شعراء قصيدة النثر فقد أقاموا قطيعة مع الوعود البائدة ومع ما تحقق منها وما دحض

معا. هم يقولون أحيانا : نحن أبناء آبائنا. ليس ثم ابن من غير أب. ويقولون أحيانا : لا. ليس لنا من أب. ذلك كله من حقهم لكنهم في النهاية ليسوا أبناء الصورة المكررة الأخرى من الأب. أي أب. القطيعة قائمة بينهم وبين الشعر "القديم" الذي يمثله أدونيس٣٠٠٣٠٠البي٣٠٠٣٠٠ى وعبد الصبور وحجازى حتى أمل دنقل.

كان المجددون. في مصر وفي غيرها. يلتزمون النمطية التفعيلية. ذلك أن التفعيلة ليست خروجاً على الخليلية ولا تثويرا لها. ليست اختراقا للأوزان التقليدية في نهاية التحليل. أما الحداثيون والنثريون من الشعراء فهم الذين يفعلون هذا. وآباؤهم هم الماغوط وأنسى الحاج والمتصوفة والصعاليك والهامشيون.

أعتقد أن الرهان هو على هؤلاء الشعراء الحداثيين. سواء منهم شعراء قصيدة النثر أو قصيدة التفاعيل الجديدة. تجديداتهم في الشكل وفي الموسيقى لا تنفصل عن تجديداتهم في الرؤيا. ومن العبث محاولة الفصل - عن حسن نية أو عن سوء مقص٣٠٠٣٠٠- ٣٠٠٣٠٠ن المغامرة الشكلية والمغامرة الرؤيوية. لا مجال هنا للشعر أو النظم الساقط المتهافت. حديثنا عن الشعر الحق.

الرهان هو كيف يوجد نسق موسيقى جديد، جاد، مشروع بحق وجوده وابتكاره، وموضوع فى سياق العصر، فى سياق هذه الرؤى البكر المتجذرة مع ذلك في الوجدان الجمعى حتى إن كان غير واع، ذلك أن الشكل التقليدى، الآن، يوحى بشكل مضمن برؤى قديمة قد استنفدت طاقاتها.

إن الشعر بطبيعته في تراثنا وفى ثقافتنا، بل لعله في جوهره، يتطلب قدرا من الرقة والرهافة والوجازة وربما قدرا معينا من البساطة ومن الغنائية يجعله - فى النهاية - ضيق المساحة مهما بلغ من نفاذه.

وا٠١٣٠١٣ن ١٣٠١٣٠١٣ظروف الراهنة بشتى جوانبها، اجتماعية كانت أو فردية، انسانية كانت أو محلية، عامة كانت أو ذاتية، تقتضى نوعا من الصياغة الأدبية أقدر بطبيعتها على احتمال هذا الغنى - بل هذا الثقل وهذه الكثافة - وعلى استكشاف آفاق أوسع لحرية أكبر وامكانية أكبر على الابتداع. فلعلنى أجد فى "المنهج الروائى - الشعرى" ما يستجيب لهذه المتقضيات.

ولعل فى هذا ما يدعونى إلى اليقين بأن الإيقاع الموسيقى التقليدى، أعنى الأوزان الخليلية بكل ما يمكن أن يدخل عليها من تعديلات، تقوم قيدا على الخبرة الشعرية، وتفرض، بمجرد

وجودها، نوعا من القالبية والنمطية فى الصياغة، هى فى الوق١٣٠١٣٠١٣٠١٣٠سه قالبية مستنسخة فى الرؤية.

فكأننى أتصور فى النهاية سقوط الحدود بين جنس القصة والشعر.

تبقى عملية التواصل بين الشاعر- أو الروائى الشعرى - وقارئه.

للتلقى، فى تصورى، قطبان.

أحدهما قطب جماهيرى، يظل تلقى الشعر هنا كما كان في المسرح البدائى والاغريقى القديم والطقوسى - وكان له شعريا -خبرة جماعية فيها سحر الوجود العضوى الجسم.

والتقارب القطب الثانى للتلقى الحميم بين قارئ أخلص ذاته لتجربة الإبداع الشعرى من النص بذاته، مجرداً من سحر المؤدى له، ومن سحر الكثافة الجماعية فى المشاركة؟

فى يقينى أن الشاعر الحداثى إذ يتخلى، طائعا وسعيدا على ن١٣٠١٣٠١٣٠١٣٠١٣٠١٣٠١٣٠ن ١٣٠١٣٠١٣٠ ١٣٠١٣٠ ١٣٠١الايقاع الرتيب، عن سحر الموسيقية السافرة المباشرة، لكى يعتنق نشوة، أخفى مدخلا وأرهف إيقاعا، إنما يندرج فى سياق نوع من الحساسية الجديدة لها طزاجتها وبكارتها وحريتها التى أوقن أيضا أن "الشاعر" التقليدى قد فقدها جميعا.

الخبرة الشعرية فى التلقى هنا - أو ينبغى أن تكون - تظل حواراً متصلا بين النص وقارئه، بل هى مواجهة ومشاركة حميمة، إذ أنها تتطلب من القارئ أن يسهم بدوره النشط الإيجابى فى التجربة الإبداعية، بل هى تخلق هذه التجربة خلقا جديدا. ليس الشاعر هنا هو الذى يفرض على قارئه - من عل - تجربة نهائية مغلقة، على القارئ أن يتقبلها صاغرا أو ممتثلا، بل الشاعر هنا يتطلب من قارئه قدراً من الندية والتراصف في تخلق الخبرة التى تصبح مشتركة بينهما، وجديدة في كل مرة.

تقوم قصيدة النثر - أكثر من غيرها بكثير - بهذا الدور اليوم، على الرغم من إنكار التفعيليين - والخليليين من باب أولى.

لا أستطيع أن أجزم بأن المستقبل لقصيدة النثر وحدها. من ذا الذى يستطيع الرجم بالغيب؟ لكنها اليوم لا تحتاج لتسويغ، لقد أصبحت قصيدة النثر اليوم ظاهرة لها حضورها القوى، بل الطاغى، إن مجرد هذا الحضور لقصيدة النثر مصطلحا وتجسيدا للمصطلح على السواء، لابد أن يدعونا، مع ازدياد من يكتبونها على نحو مطرد حتى لتكاد تكون لهم الغلبة في الميدان، إلى أن نتأمل قليلا فى خصائص هذا الجنس

الأدبى.

هل تم تعريف جامع قاطع لقصيدة النثر؟

وهل تم تعريف - حقا - للشعر ذاته؟

ولكن جوهر الشعر وروحه الخفى يفرض نفسه، تقريبا بدون تعريف، وأنا أعرف الناس بما تثيره هذه القولة المرسلة من اعتراضات، وهى طبعا لا يمكن الركون اليها، فلا مفر من تلمس الايماءات الى تعريف من نوع ما. ولعل افكاراً مثل أن الشعر - بما فى ذلك قصيدة النثر - غاية فى ذاته، أوأنه موقف من العالم أو رؤية، أو أنه نظام ما فى وجه وفى قلب الفوضى، أو أنه تعريفا بالسلب، هو غير المبذول، غير المتاح، وغير الجمد معا، فى آن، من الناحية الداخلية، أما من الناحية الشكلية فعناصر الشعر الرئيسية هى الإيقاع - جوانيا وخارجيا على شكول وضروب شتى، ولا يقتصر الإيقاع على التشكيل بل هو أيضا توزيع لثقل العمل مضمونيا، تساوق وتراسل أو تنافر وتقابل، وبنية تعمد على الكناية أساساً، هى أفكار قد تفى بشئ من الغرض.

من الملاحظات القريبة على قصيدة النثر ان الاستعارة فيها اما منفية أو قليلة، وان المجاز مكسور الجسور، اوالصلة بين المشبه والمشبه به تمر عبر أكثر من حلقة مغيبة، عمدا أو

عفوا، مما يفضي بنا إلى صور مفاجئة وصادمة لها قيمة الصدمة وبراءة الرؤية. وليست تلك السمات مقصورة بالطبع على قصيدة النثر فهي من مكتسبات ما عرف شعر السبعينيات.

ولكن ما ذهبت اليه قصيدة النثر، هنا والآن، شوطاً أبعد بكثير مما قطعه الشعر السبعيني أو التفعيلي، هو انتهاك المحرمات. وجنوح نحو بذاءة أولية مجردة من تراكمات الحظر والتحريم، وليس فيها ايماءات القمع الكامنة. وهو رفع للمحرم الى أفق ينتفي فيه التحريم أصلا. على أكثر من مستوى نصيا كان أم خلقيا أم روحيا أي ميتافيزيقيا. وهو في الوقت نفسه ارتفاع بالمبتذل الى أفق جمالية جديدة.

ومن البداهة أن الايقاع الداخلي المتراوح، على مستوى الجرس الموسيقي، أو على مستوى توزيع الثقل المضموني - وكلاهما مفروض أن يتداغم بالآخر دون فرقة -يتطابق مع حرية تكاد تكون لا محدودة. ولكنها مثل كل حرية لا تحكمها الا ضرورات تمليها وتقتضيها هذه الحرية ذاتها. أي لا تأتي من خارج الحرية، أيا كان هذا الخارج.

## الهوامش

(١) تداخل اللغات، فعليا : وفى الوقت نفسه تشكيل بصرى واضح (وعند أحـمـد يمانى أيضا) وهـنيئا للـ ألفـريد بابن سكير وشاذ.. / "!Queen" / "Bitch!" "Goto hella"/ "Fuck Off!" كـان الظلام مـحـارة شوكـيـة/ واسعا ومنغلقا/ صرت يدا/ صار ماء، صرت كأسا/ فصار غبارا/ وصرت مفازة فلم يصر عظاءة/ صار قطارا ناهضا من شد رباط حذائه.

بالأبيض والأسود

رماد الأربعائيين. ناصر فرغلى

مخطوط. ص غير مرقمة

(٢) مفردات الحياة اليومية :

لماذا تشعر بالوحدة اذن/ وها آنت تسعى بدأب عبر الصالة الفسيحة-بين الشرفة والعين السحرية.

أسامة الديناصورى، فروع

الاربعائيون ٣/٤. ص ٦٧

٣٠٤(٣) عن اليومى الذى يصبح سيرياليا :

أيا كان الأمر/ لا يمكن أن توقف تاكسيا/ وتقطع الطريق الذى لا يؤدى الى / قبل أن تفك حبل اللذة/ الذى لفقته - بتوهج قناص / حول عنقى

على الحافة. ايمان مرسال

الكتابة الأخرى / ٥/٦. ص ٢٢

(٤) لن أرتدى جسدى هذا الصباح، / لأن جسدى :

١ - يجب أن ينقلب كجورب/

٢ - لأنه قد يصلح افريزا/

٣ - لأننى لا أذكر أين تركته بالأمس..

جوارب شفافة. فاطمة قنديل

نفسه. ص ٨٦.

٣٠٥(٥) عن ارتباط قصيدة النثر بالواقع السياسى :

آه لو تعلم

ان أطفال الملاجئ فى موزمبيق

حرموا طعام العشاء..

فى الصباح / كان يخبئ منها الصحيفة/ لئلا تفتح النافذة / وتثقل البحر/ بدمعها

محمد متولى. امرأة تتألم

الأربعائيون ٣و٤ من ص ٨١ - ٨٢.

(٦) الأسئلة الكبرى :

سألت أمى

ما المطلق

يا فاطمة :

ضمتنى لصدرها

وقالت :

أن تكون

وحيدا

ذاكرة القروى - ذاكرة ٢ المطلق

الكتابة الأخرى عدد ٦/٥ ص ١٣٠

(٧) عن الميتافيزيقا كذلك، وكتمان البوح العاطفى :

سألنى - أول ما سألنى - عن/ دينى/ : فقلت كما يدين العامة.

.... والليل؟/ : وحشتى/- والسماء؟ / : عالية. / وأنا؟ / : سؤال

الرجل الوحيد. إبراهيم داود

الكتابة الأخرى، عدد ٥/ ٦ ص.

(٨) فى المجاز المكسور والأسئلة الميتافيزيقية المضمرة :

الشاطئ خال / إلا من طفلين

يرقبان القمر فى حسرة/ بعد أن أفلت خيطه/ من أيديهما

محمد متولى. امرأة تتألم

الاربعائيون ٣/ ٤ ص ٨٢

(٩) عن انتهاك المحرمات :

فى خرقة ملوثة وضعت أبى/ عندما كرهته لأول مرة/ وهو يحدد وجودى
بحروف أربعة.. ربما قد أوحى أن امرأة ستجدنى / - ذات يوم-نائما في
حديقتها/
ثم تفقأ عينى/ بآخر قطعة من ثيابها.

جذورى (٤) مقلوبة الترتيب. ياسر الزيات
الكتابة الأخرى ٥/٦. ص١٣٦.

(١٠) عن انتهاك المحرمات :

أمى نائمة على السرير/ تسألنى عن آخر مرة أكلت فيها/ سأشيح بكتفى
عنها/ وأسأل نفسى :/ عن آخر مرة قبلت فيها حبيبتى./ كان وجهها
غبيا الى درجة بعيدة/ حتى وأنا أقبلها / كنت أفكر : متى ينتهى هذا
الكابوس / وبينما كان جسدها يتحرك فى اتجاه. / ... جسدى/ أدركت
للمرة الأولى / ان أردافها تشبه كرة من الجبن..
وهكذا أرى أمى (بعد أن تخطت.... الستين) كما يراها أبى/ كومة من الجبن.
أشياء تتكرر عند النوم. أحمد يمانى
الكتابة الأخرى ٥/ ٦. ص١٩

# شعر السبعينيات فى مصر

## ندوة - وثيقة

## (وثيقة)

# شعر السبعينيات فى مصر

عقدت هذه الندوة فى العام ١٩٨٤ ونشرت فى مجلة "الكرمل" العدد (١٤) شتاء ١٩٨٤.

واشترك فيها :

أحمد طه

جمال القصاص

حلمى سالم

رفعت سلام

عبد المنعم رمضان

ماجد يوسف

محمد بدوى

وأدارها :

ادوار الخراط

**ادوار الخراط :** هذه الندوة التى يجتمع فيها ممثلون لما اصطلح على تسميته بشعراء السبعينيات، ما الهدف منها؟

ربما كان من أهدافها أن تبين ملامح هذا الشعر وفى الوقت نفسه، تجلو بعض الأقاويل و الاتهامات إذا، صح القول، التى توجه لهذه الحركة، وربما كان من أهدافها أن تستجلى آراء هؤلاء الممثلين لتلك الحركة ومفهوماتهم عن حركتهم وشعرهم.

من أهداف هذه الندوة - إذن - التعريف بهذه الحركة الواعدة وجلاء بعض ملامحها، وأصولها، واشتراف جوانب من مستقبلها ودفع أو دحض ما يوجه إليها من اتهامات، ثم تلمس المحاور الفكرية أو النظرية التى لا أقول تلهم هذا الشعر إنما تقف خلفه،، فمما لا شك فيه أن هناك واقعاً لا يدحض. هذا الواقع هو ظهور تيار أو مدرسة، أو حركة، أو اتجاه، يختلف اختلافا بينا عما سبقه، هو ما اصطلح على تسميته بشعر السبعينات فى مصر.

لماذا شعر السبعينيات؟ هذا هو السؤال الأول الذى أريد طرحه على هذا النفر من أبرز المسهمين فى هذا الشعر، دون أن نستهلك أنفسنا فى تمحيص المصطلح، فليست القضية قضية أجيال تتصارع، بل هى قضية حساسية. وربما تكون هذه الكلمة هى المفتاح، "حساسية" جديدة تختلف عن غيرها من تيارات الشعر في مصر أو مدارسه.

لماذا هذه الحركة الجديدة؟

معنا من شعراء السبعينيات، طبقا لترتيب الجلوس، الأساتذة : أحمد طه، عبد المنعم رمضان، حلمي سالم، رفعت سلام، ماجد يوسف، محمد بدوي.

**أحمد طه :** أعتقد أن شعر السبعينيات يمثل عودة إلى أصالة الشعر المصري، وأنا أعتقد أن هذه الحركة اجتازت تجربتها في مصر بالذات، وليس في أي بلد عربي. وشعر السبعينيات كان عودة للقصيدة المصرية كما بدأها الرواد من مدرسة "أبوللو" ثم "محمود حسن اسماعيل" ثم "محمد عفيفي مطر"، وأبرز ما فيها أنها تمثل الخصوصية المصرية في الشعر، لا العمومية العربية، التي كان يمثلها بشكل واضح شاعر كأمل دنقل أو أحمد عبد المعطي حجازي. شعر السبعينيات كان عودة إلى مدرسة الشعر المصري بما يحمل من خصوصية اللغة، والاستخدام المخالف لها.

وربما كان شعر السبعينيات يمثل رأباً لصدع "الانفصال" الذي حدث في الستينيات، أو تلك الحركة التي بدأت بالتحديد منذ العام ١٩٥٤، عندما انقطعت الصلة بين الشعر والتراث المصري الثقافي الذي يبدأ من التنوير الأول الذي قاده رفاعة الطهطاوي ومن بعده. شعر السبعينيات كان معاودة الاتصال

بهذه الثقافة وهذا التراث، أى أنه عودة الى الروح المصرية الأصيلة في اللغة والأداء. وقد تجلت ظاهرة شعر السبعينيات فى أعمال الشعراء الذين بدأوا نشر شعرهم فى منتصف السبعينيات بعد انهيار الحركة القومية. قدم هؤلاء الشعراء رؤية جديدة وحساسية جديدة متأثرين بالمدارس الشعرية فى المنطقة العربية، وربما كان أظهر من أثروا فى هذه الحركة من الشعراء العرب أدونيس وأنسى الحاج وغيرهما، كما تأثر شعراء السبعينيات بالمدرسة العالمية.

لقد قدم هذا الجيل رؤية مغايرة من حيث تقنية القصيدة، لأنه حاول الخروج من كلاسيكية شعر التفعيلة، لأنه أتى من الشارع المصرى، وخرج على السلطة، ونشر إبداعه في مجلات "الماستر". هذا الجيل أثار كثيرا من التساؤلات، لأنه لم يكن جيلاً شعريا فحسب، بقدر ما كان جيلاً يمثل ما كان يعتمل من داخل الشعب المصرى من إرهاصات كونتها السنوات العشرون الأخيرة. لقد قدم شعراء السبعينيات رؤية جديدة، ولغة شعرية جديدة، واستخداماً جديدا للأسطورة، قدم قصيدة مغايرة لقصيدة حجازى وعبد الصبور ودنقل، وهو في نظرى يشبه إلى حد كبير جيل سنة ١٩٢٦ فى أسبانيا، ولذلك أسميه جيل الحداثة الأول الذى قدم القصيدة الجديدة، وخرج

على رتابة قصيدة التفعيلة، وحاول فى قصيدته أن يستند إلى رؤية ناضجة متكاملة للواقع المصرى.

**ادوار الخراط :** اذا سمحت لى، فأنا أستخلص من هذا الرد جانبين أساسيين : الجانب الأول يتعلق بما يمكن أن يسمى بالمحتوى - بشكل عام - فى ارتباطه بالموقف القومى فى مقابل الخصوصية المصرية، والجانب الثانى هو المتعلق بالجوانب الفنية والتكنيكية من حيث اللغة الجديدة، والعلاج الجديد للتفعيلة.

**عبد المنعم رمضان :** سيكون كلامى إضافة لكلام أحمد طه، وسأتوقف عند البناء الفنى للقصيدة فى شعر السبعينيات. وفى اعتقادى أن أبرز سمات هذه القصيدة هو اتجاهها إلى تأكيد الأشياء الصغيرة كبديل للأشياء الكبيرة، الكلمات الصغيرة، الأفعال الصغيرة، العالم الضيق كبديل لهذا العالم الواسع أو كبديل للمطلقات ومنها المطلق القومى.

أهتمت قصيدة السبعينيات بالاستحواذ على المنطق الخاص وراء الأشياء فلم تتوقف أمام التقنيات لمجرد كونها كذلك، أو لأن التقنيات وجه من وجوه الحداثة، وإنما حاولت فهم المنطق الخاص بالتقنية، ولذلك فإن قصيدة السبعينيات هى

اعتراض على القصيدة السابقة عليها، على أساس أن قصيدة التفعيلة تعلقت بشكل الحداثة لا بجوهرها.

**حلمى سالم :** أتصور أن هناك ضروارت عديدة تجيب على سؤال "لماذا"؟ سأهتم - هنا - بثلاث ضرورات، ضرورة فكرية، وضرورة نقدية، وضرورة جمالية، إن صحت التعبيرات جميعا. الضرورة الفكرية فى تصورى هى الاستجابة لشوق الاستقلال عموما، فى الأدب، فى الثقافة، فى السياسة - إلخ، وهو ما بلور نفسه فى تجارب المجموعات الشابة التى شكلت مجمل الحركة الأدبية فى السبعينيات.

وفى الواقع، لا أستطيع أن أفصل هذه الظاهرة العلمية عن الإجابة عن سؤال "لماذا شعر السبعينيات"، برغم أنها ظاهرة غير فنية، لكنها استجابة لضرورة فكرية. من الشوق العام، حتى تبلور شق طريق خاص سواء على المستوى السياسى والحركات الشعبية والوطنية، أم على المستوى الفكرى الذى تمثل فى بلورة ثقافية تقدمية، أم على مستوى الإبداع حيث الشوق الى الخروج على الثقافة "الإبداعية" الرسمية. أما الضرورة النقدية لشعر السبيعينيات فهى خلق مفاهيم جديدة لعلاقة الشعر بالجمهور وعلاقة الشعر بالثورة والواقع الاجتماعى.

لقد أسقطت قصيدة السبعينيات الفهم "الثورى" الذى ساد فى الخمسينيات فى مصر. ذلك الفهم الذى كان يربط ربطا مباشرا بين دور الشعر والفنون عموما، وبين تثويرها للجماهير وتحريكها للقوى الجماعية، وما يستتبع هذا من مواصفات فنية فى العمل الفنى، مثل أن تكون متفائلة، وطيبة الروح، ومضيئة النهاية، وواضحة الصراع الطبقى، وفيها سيادة للمضمون التقدمى، وإهمال للأبعاد الفنية، هذا المفهوم الذى ساد فى الخمسينيات والستينيات عبر عنه شعراء كبار وسانده نقاد كبار كان باعهم طويلاً فى دعم هذا المفهوم. وفى تصورى أن المهمة الأول سهلة، نظراً لأن مفكرى ونقاد هذا المفهوم الذى ساد فى الخمسينيات والستينيات كانت لهم سطوة واضحة فى الثقافة المصرية، كالدكتور عبد القادر القط والدكتور عز الدين اسماعيل والأستاذ رجاء النقاش، وفى الجانب الآخر، كان هناك الأستاذ محمود أمين العالم. كان لابد من إسقاط هذا المفهوم الى عبرعنه الأستاذ محمود أمين العالم حين قال إن صلاح عبد الصبور شاعر حزين فى بلد يبنى السد العالى ويقيم الاشتراكية. أعتقد أن شعراء السبعينيات قد حققوا هذه المهمة، أو على الأقل طرحوها للنقاش.

أما الضرورة الجمالية، فكثير من كلام الصديقين أحمد طه وعبد المنعم رمضان قد دار حولها. كان شعر السبعينيات استجابة لما يمور في الوطن العربي والعالم من مفاهيم جمالية جديدة، كتثوير اللغة وتوظيف الأسطورة، وأهمية الرمز، والفارق بين التجربة الشعرية والتجربة الشعورية، واختلاف لغة الحديث عن لغة الشعر.

**ادوار الخراط :** أريد أن أضع المقولة التى طرحها أحمد طه موضع النقاش، وهى المقولة التى ترى أن شعر السبعينيات انبثق كعودة إلى القيم المصرية الأصيلة المعبرة عن الخصوصية المصرية فى مواجهة ما أسماه بانهيار اللغة القومية أو المضمون القومى فى الشعر الذى سبق شعر السبعينيات. هل ترى أن هذه المقولة فى حاجة إلى تمحيص؟

**حلمى سالم :** فى الواقع، نحتاج الى بعض "التفنيط" أو التمحيص، لأنها تقول أشياء ينبغى التحفظ عليها، مثل تعبيره "عودة" فى حد ذاته. وأظن أنه لم يكن يرمى إلى هذا المعنى، لكن إذا كان القصد إعادة النبض والروح إلى ذلك الحس الذى كان موجوداً فى الشعر المصرى فى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات فأنا أوافقه. فبهذا المعنى يكون ذلك هدفا من أهداف حركتنا، على ألا يكون ذلك عودة له، لأننى

أعتقد أن شعر السبعينيات ليس عودة، بل هو اضافة. اللبس فى المسألة خاص بما سماه أحمد طه بانهيار الفكرة القومية، وبالخصوصية المصرية، وربما يكون قصده متجها إلى ما عبرت عنه حين قلت "خفوت النزع المضمونى وضرورة إسقاطه" سواء أكان المضمون قوميا أم مصريا. فإن شعر الخمسينيات والتنظير له لم يكن قوميا فقط، بل كان أيضا مصريا. واذن يمكن أن نغير الصيغة بشكل معقول، نستطيع أن نقول ان شعر السبعينيات محاولة لإعادة النقاء للعربية فى الشعر، ليس بالمعنى الذى كان سائدا فى الخمسينيات، سواء أكان قوميا ديماغوجيا أم إعلاميا، بل بالمعنى الشعرى الذى ساد منذ امرئ القيس حتى محمد الماغوط.

**رفعت سلام :** يبدأ المناخ الذى ظهر من خلاله شعراء السبعينيات فى نظرى ببداية عقد السبعينيات تقريبا، وينتهى مع نهايته. ربما كان النصف الأول يصلح لاعتباره بداية العطاء الشعرى الخاص بهذه المجموعة أو بهذا الجيل من الشعراء، لنعد إذن إلى النصف الثانى لاعتبار بداية العطاء الشعرى الخاص بهذه المجموعة أو بهذا الجيل من الشعراء لنعد إذن الى النصف الأول لنكتشف أن بداية تكوين هذا الجيل بدأت فيه وربما ترجع إلى ما هو أبعد، أعنى إلى هزيمة يونيو

١٩٦٧، وموت عبد الناصر ثم "مبادرة السلام".. إلخ. لقد كان هذا كافيا لكي يكون التكوين السياسي الفكري والثقافي لهذا الجيل مختلفا عما سبقه من شعراء وأجيال. شهد الشعراء من الأجيال الأخرى بدايات ثورة يوليو وما سمي بالقوانين الاشتراكية، وبناء السد العالي، وشهدوا العديد من الانتصارات علي الصعيد الوطني والقومي ، أما جيلنا فقد قيض له أن يرى الانتكاسات فحسب، لا الانتصارات. نحن ننتمي إلى الجيل الذى أشعل مظاهرات ١٩٧٢، ننتمي إلى الجيل الذى شهد أول اعتقالات في السبعينيات. فتحمل كل هذا، بينما كان الكثيرون من الأجيال السابقة، من الشعراءوالمثقفين، يتعاطفون مع النظام، بل ويدخلون وزارته، حتى بعض التيارات الماركسية التى يفترض أن تكون أكثر الاتجاهات ثورية، ساندت النظام، ودخل أفراد منها وزارة السادات. هذه المفارقة الحادة بين جيل يدخل الوزارة وآخر يدخل المعتقل تكشف جزءا من التفاوت الشاسع في المسافة بين التكوين السياسي والاجتماعي والثقافي لجيل السبعينيات وتكوين الأجيال التى سبقته.

الأمر الثاني، هو الإجابة الثقافية، وهي لا تختلف عن الإجابة السياسية التى قدمتها التكوين الثقافي لجيلنا

مختلف اختلافا كيفيا عن غيره، بينما كانت الأجيال السابقة تتغنى بصعود الاشتراكية وصعود المد القومي، نحن كنا نحس الانهيار. بالنسبة لنا لم تعد القومية مجرد شعار مثلاً وإنما بحث عن الخصوصية التى تميز بلداً عن آخر فى إطار المشترك العام، ليس على الصعيد السياسى فقط ولكن ابتداء من التكوين الاجتماعى - الاقتصادى الأول. الخصائص الفارقة لكل بلدة على حدة. ما علاقة الفرعونية تحديداً بالثقافة العربية، وعلاقة الأشورية أو الكنعانية بالعربية؟ هذه التمايزات فى إطار الوحدة، كانت مغفلة من جانب الأجيال التى سبقتنا.

تتضح المسألة بشكل أكثر خصوصية في الإجابة الشعرية، لقد ظهر جيل السبعينيات فى مصر فاذا الشعر فى حالة استرخاء شامل. كان صلاح عبد الصبور قد أعطى عطاءه الأخير فى شعره فى ديوان "شجر الليل" وكان حجازى قد أعطى عطاءه فى "مرثية للعمر الجميل" وربما كان أمل دنقل قد أعطى عطاءه منذ ديوانه الأول، وكان عفيفى مطر قد أعطى عطاءه فى ديوان "والنهر يلبس الأقنعة".

أما الأفكار النقدية فقد بلغت حدا كبيرا من التخلف، فقد كانت الأفكار التى طرحها العالم وغيره والتى - ربما كانت

مبررة فى حينها - تستعاد مرة أخرى دون بلورة أو اضافة أو وعى بالمزالق المنهجية. كان السائد حالاً من الركود الفكرى العام والتردى الذى يشمل كل شىء.

استكمال الإجابة يتضح من العطاء الأولى لشعراء السبعينيات، برغم أننى لن ألمس المسائل الفنية الآن، ولكنى أريد أن أوضح المفارقة بين هذا المستوى المتردى فى الشعر والثقافة والسياسة وما يتلمسه شعراء السبعينيات منذ بداية تكوينهم الأول، وكان بحث هؤلاء الشعراء عن رؤية جديدة، نقد جديد، قصيدة جديدة، متناقضا مع التردى العام. وكان العدد الأول من مجلة "إضاءة" محاولة لكسر "هذا الاسترخاء" العقلى والشعرى، وبداية لوضع الشعراء على أرضية جديدة، تلك هى المسألة. النقلة من أرض مستهلكة إلى أرض جديدة ربما لم يطأها شاعر مصرى على الإطلاق من قبل.

**ادوار الخراط** : اذا سمحت، لى تعليق سريع على ما استخلصته من اجابتك. لقد فهمت أن ثمة نقلة فجائية - لا على مستوى الشعر فحسب، بل على كل المستويات - من التردى، إلى خلق قصيدة جديدة. هذا التحديد العابر للتنقلات المباغتة شىء لا يستقيم مع التفكير السليم، ولكى أوضح

هنا، فلعل فى الإنجاز الذى حققته القصة القصيرة فى الستينيات شيئاً ينفى هذا الزعم بالتردى الكامل على كل المستويات، لكنى لا أقصر الأمر فقط على القصة بل أسير الى القصيدة الجديدة أيضا، دعنى أذكرك بما قد تعرفه أو لا تعرفه بوجود جذور بعيدة لشعر الحداثة السبعينى، ليس فقط فى التراث العربى القديم، بل فى انجازت الأربعينيات، فى ما ظهر من أعمال حداثية فى مجلة "البشير" التى كانت تصدر فى الأربعينيات مثلاً، حيث تلمست القصيدة الجديدة بداياتها،على أيدى كتاب مثل بدر الديب. كل ما أريده هو التساؤل حول فكرة النقلة الكاملة الفجائية من تردٍ كامل سائد إلى جديد مغاير.

**رفعت سلام :** فيما يخص النقلة الكاملة الفجائية، لا أظن أننى كنت أقصد ذلك، لكنى - فقط - حاولت الرجوع الى المكونات الأولى الثقافية والاجتماعية والسياسية. نحن جيل شهد نكسة يونيو وموت عبد الناصر، لم يبدأ تكويننا مع السبعينيات وإنما يتجاوزه إلى ما قبلها. وقد ركزت على الفارق الأساسى بيننا وبين من سبقونا من الذين التحقوا بخدمة السلطة والترويج الفكرى لها، والذين ظلوا ملتصقين بها حتى الآن. نحن كنا خارج اللعبة بكاملها منذ البداية.

وفيما يخص الجذور الأولى التى ذكرت أنها توجد فى الاربعينيات فأزعم أن أحدا من جيلنا لم يرها أو يعرفها، إنها تصلح أن تكون جذورا أولى، وربما كانت جذور غيرنا.

**ماجد يوسف** : سأتحدث عن تجربتى الشخصية. لقد شعرت فى لحظة ما أن اللغة الشعرية السائدة لا تشبعنى ولا ترضينى ولا تعبر عنى.. لقد التحق معظمنا بالجيش لعدد طويل من السنين تحت شعارات مجلجلة، ولم تكن سننا أو تجربتنا تسمح لنا بالوعى الكامل بالظروف التى يمر بها الوطن. وكان وقع نكسة يونيو بالنسبة لجيلنا مخيفا، أو أكثر شراسة وحدة، من وقعها على الأجيال التى سبقتنا، وكانت المسافة شاسعة بين ما كان يكتب فى هذا الوقت وبين حياتنا، وكنت أشعر أن ثمة شيئا مغايرا ينبغى أن يكون، ولست أدعى أننى كنت واعيا به تماما وإنما كنت أشعر بضرورة تجديد لغة الشعر، فلغة الشعر السائد عندئذ كانت لغة غير حقيقية. ومن هنا بدأت أبحث عن لغة تفجر ما بداخلى من تناقضات، ثم التقيت مع بعض الزملاء كحلمى سالم ورفعت سلام وحسن طلب فى ندوة كان يديرها الشاعر سيد حجاب.. فى هذا الوقت كانت القصيدة التى كنت أكتبها تترسم خطى السابقين، وتستهدى بهم، لكن هذا الاستهداء كان ينطوى على محاولة

جادة للخروج على السابقة، وبالأخص على اللغة التى تظل فيها المفردة حاملة لدلالة بعينها، دلالة محددة تماما. وكنت أحس أن لغة القصيدة الشعرية ليست بمثل هذا التحديد أو بمثل هذه الصرامة، وأن اللغة المحددة على هذا النحو لا تستطيع التعبير عما أراه من متناقضات فى الواقع المحيط بنا. كنت أشعر أن اللغة ينبغى تفجيرها بحثا عن الجدة والفجاءة الساطعة. وكان لقاؤنا فى هذه الندوة مستمرا ومثمرا ومفجراً من مفجرات الشعر الجديد. لقد شعرنا أن الشعر الذى يكتب، حتى شعر رفض السلطة، كان يرتضى ما يرفضه، وأن الشعر الذى ينبغى أن نكتبه لابد له من منهج مغاير، لا مجرد مضمون فقط، بل يجب أن تكون لغته جديدة وتقنيته جديدة، لكننا فى هذا الوقت لم نكن نملك وضوحاً تنظيريا يهدى خطانا، وفى اعتقادى أن التنظير والجهد النظرى من أهم التحديات التى تواجه شعر السبعينيات، علينا أن نحدد تمايزنا عن الاخرين، وأن نوضح حدود الاتفاق والاختلاف معهم، وعلينا أن نغادر العناوين الفضفاضة لنميز الغث من السمين فى حركتنا، ونبلور قضاياها وانجازاتها.

لماذا شعر السبعينيات؟

أعتقد أن الزملاء قد أفاضوا كثيرا فى مكوناتنا الثقافية

وظروف نموا في مرحلة من العمل الوطني، تميزت بخصائص محددة، كان لها أثرها في تكوين هذا الجيل، الذي عليه أن يبدأ رحلة بحثه عن منجز نظري، جمالي ونقدي، ليواكب ثورته التجديدية حتى لا يضطر إلى استعارة أفكار الآخرين ومصطلحاتهم.

**ادوار الخراط :** أشعر أننا بإجابة الصديق ماجد يوسف قد تجاوزنا السؤال عن "لماذا شعر السبعينيات" . وأصبحنا أمام السؤال عن : "ما شعر السبعينيات" فهل ثمة إضافة جديدة؟ أرجو أن تسمحوا لي بأنكم، حتى الآن، تميلون ميلا شديدا إلى الربط بين ظهور الحركة والتحولات الاجتماعية، في الوقت نفسه الذي لمست فيه من خلال تنظيراتكم أنتم دحضاً لفكرة أن الشعر عكس لصورة الواقع!

**جمال القصاص :** بالإضافة إلى كلام الزملاء، أريد أن أقول، بالتحديد، أن شعراء السبعينيات هم، فعلا، الذين يمثلون عناصر الجدة والتجدد في الواقع الشعري المصري على كافة المستويات، هؤلاء الشعراء هم الذين يتعاملون مع القصيدة من منطلق مفاهيم مغايرة فكريا وجماليا لما ساد شعر الستينيات أو شعر الرواد من سمات. نلاحظ أن هؤلاء الشعراء قد بدأوا يتمايزون في ممارستهم الشعرية، وهم يسعون سعياً

حثيثا لإنهاء الثنائية التى سادت فى التسعينيات بين الذات والواقع، والذات والعالم، والأنا والآخر. إننا نكتب "القصيدة الحالة" التى تلتقط تفجرها من المفردات الحياتية البسيطة.

**محمد بدوى** : سأحاول أن ألمس بعض النقاط فى السؤال : "لماذا شعر السبعينيات؟" وسأعود إلى كلام الصديق أحمد طه حول "العودة الى الخصوصية المصرية" لأننى أخشى اللبس فى مصطلح العودة. لأن العودة قد تثير الدلالات ذات الطابع التراجعى أو النكوصى، وبخاصة أنها قرنت بما سماه أحمد بمنابع الشعر المصرى الحدث. وبالتحديد فى شعر الرومانسية المصرية عند على محمود طه وناجى ومحمود حسن اسماعيل. الرومانسية المصرية مجرد لحظة فى سياق الشعر العربى، أظن أن تأثيرها ضئيل جدا، على الأقل بالنسبة لنا. وأخشى أن يكون الزعم بأننا عودة إلى المنابع الأصيلة، كما قيل، مجرد اعتداد فذ، وغير موضوعى، بالمصرية. وفى هذا الصدد أرى وألمس تأثيرات عربية وغير عربية قد ساهمت فى تحديد قسماتنا الشعرية. إن شعرنا هو خروج على نسق خاص من التعامل مع القصيدة، ونفى لما كان سائدا وعاجزا عن التعبير عن أشواق الواقع وأناسه. وقصائدنا استئناف لحداثة قد ترجع الى الأربعينيات، وقد تكون أسسها مبثوثة فى

محاولات التحديث التى نشرت فى المجلات التى أشار اليها الأستاذ إدوار الخراط، أو فى محاولة "بلوتلاند" للويس عوض.

وفى تقديرى أن التأثيرات العربية قد تكون أوضح من التأثيرات المصرية، فجميعنا فى قصائدنا نتفاعل مع نصوص أخرى عربية.. ولعل التوصيفات التى تفضل بها الأصدقاء عن المناخ العام الذى تفاعلنا معه توصيفات صحيحة، لكن يبدو أن وطأة الهم الاجتماعى الذى يعيشه الوطن، تجعلنا، دائما، نركز عليها تركيزا، يلوح كأنه السبب الوحيد فى تمايزنا، فلا شك أن الفنون الأخرى قد شاركت فى إهارف وعينا بالشعر والواقع، وأذكر أننى قرأت فى السبعينيات المبكرة، وكنت تلميذا بالثانوى "حيطان عالية"، وبعض قصص يحيى الطاهر عبد الله، و"تلك الرائحة"، بل إننا تعلمته من فوكنر فى "الصخب والعنف" يفوق ما تعلمته من صلاح عبد الصبور الذى درسته، مع ذلك، فى رسالة جامعية بعدئذ.

لقد شهد الأدب العربى الحديث ضروباًمن الحداثات، إن صح التعبير، وفى رأيى أن الحداثة الشعرية التى تمثلت فى الخروج على شعر الرواد من أهم هذه الحداثات، ومن أكثرها تأثيرا فى قصائدنا.لقدجدد شعراء الحداثة العربية الشعر العربى بعد نهاية شعر التفعيلة الذى اتسم بالمضمون الانبعاثى، وهو

الشعر الذي كان ضروريا بعد هزيمة ١٩٦٧.

**ادوار الخراط :** حركة الإحياء القديمة؟

**محمد بدوى :** لا، حركة البعث هى الحركة الشعرية التى واكبت حركة التحرر الوطنى والدعوة إلى التوحيد القومى، وعلى مستوى بنية القصيدة هى الحركة التى ركزت على توظيف أساطير البعث والتجدد وهى الحركة نفسها التى رثت الثورة العربية، وبكت انهيار الآمال القومية. كان عبد الصبور والسياب مثلا يتفاعلان مع نصوص إليوت. أما حركة الحداثة فقد تفاعلت مع السريالية ونيردوا وسان جون بيرس، وعلى مستوى التنظير مع كتابات رولان بارت، وأخيراً شعر وتنظيرات ميشونيك وجوليا كريستيفا. ولا يقف التأثير العربى عند الشعر بل جاوزه إلى فنون أخرى، تجريب سعد الله ونوس فى المسرح وقصص زكريا تامر.

لقد اكتشفت التراث العربى مبكرا من خلال مختارات أدونيس، وبعد ذلك فتحت لى دراستى الجامعية الباب لقراءة ابى نواس والمتنبى والنفرى، وتابعت معركة الحداثة العباسية، فضلا عن المناخ الضاج بالتململ الاجتماعى والسياسى. هو المناخ الذى قذف بنا الى قراءات فلسفية وسياسية كثيرة. ومن هنا أميل الى القول أن قصائدنا نتاج معقد لعوامل

مشتبكة، ومن الخطل قصرها على عوامل دون أخرى. إن شعر السبعينيات هو شعر الحداثة المصرى الذى خرج على قصيدة التفعيلة، بتقنياتها القائمة على المفارقة اللفظية والبناء المتوازن، والاستخدام البدائى لإمكانات الإيقاع. أما شعرنا فهو خلق القصيدة الجديدة التى تبتكر قانونها الخاص.

**ادوار الخراط :** الاستاذ رفعت سلام قد يفهم من مثل هذه الاجابة ان شعر السبعينيات "شكلانى". ما رأيك في هذا؟

**رفعت سلام :** اسمح لى أن أضيف تحفظا آخر هو : أن التجربة فى طور المعترك، ولم تعط عطاءها الرئيسى حتى الآن. ألاحظ أن أحاديث الأصدقاء انصبت على وجهات النظر النظرية وليس على القصيدة ذاتها، وإن كان كلام حلمى قد دار حول الأمر الأخير. إذن نحن بازاء محورين : نظرى وتطبيقى. "شكلانية" القصيدة، لم تأت من القصيدة نفسها وإنما تأتى مما كتب - بأقلامنا - عن تصورات نظرية للقصيدة وسوف أضرب مثلا بما قاله الصديق حلمى الآن. ألاحظ أن حلمى يفصل بين الماهية والكيفية هذا الفصل يركز على الكيفية على اعتبار أن الكيفية هى موضوع الخلاف بينما الماهية هى محل اتفاق. فى تقديرى أنه فصل مخل، لماذا؟ إذا شئنا الرجوع الى مسألة الفلسفة التي حدثنا حلمى عنها، أذكر قول

ماركس فى ملاحظاته عن فورباخ، ان مهمة الفلاسفة كانت تفسير العالم، المهم الآن تغييره. إذن المهمة الأولى للفلسفة ليست مجل موافقة، ومن ثم تختلف بعد ذلك فى كيفية تغيير العالم، هذه نقطة.

والنقطة الثانية أن ليس ثمة فصل بين الماهية والكيفية. وأما العلاقة بينهما فهى علاقة جدلية، مثل هثل هذه الأطروحات، أطروحات حلمى، هى التى أفضت الى هذه الشكلانية.

**ادوار الخراط :** ما هى أطروحاتك المضادة؟

**رفعت سلام :** أطروحتى المضادة هى أن هذا التركيز على الفصل بين الشكل والمضمون غير صحيح، لأنه فصل قبلى ينم عن ثنائية مثالية، يتم فيها الانتصار للشكل. عندما نكتب القصيدة ليس ثمة فصل على الاطلاق بين الكلمة كدال والكلمة كمدلول والكلمة كجرس موسيقى، ربما تضئ بعض الجوانب الشكلية زواياه من رؤية العالم، وربما تضئ زوايا من رؤية العالم جوانب شكلية.

**ادوار الخراط :** أنا - طبعا - لم أفهم هذا الفصل الحاد من كلام الأستاذ حلمى سالم، ولكن أريد طرح قضايا من قبيل قضية التفعيلة مثلا، لأن شعر السبعينيات لم يتخل عن

التفعيلة تماما. هل معنى هذا أن شاعر السبعينيات أو الشاعر القادم ملتزم بالتفعيلة في نهاية الأمر؟ أم أن هناك إمكانية لخلق نسق موسيقى جديد؟ لا لمجرد التحديث الشكلى، وإنما أضع هذه الإمكانية كحاجة بنائية فى سياق تطور الشعر. الفكرة الأساسية هى : هل هناك ضرورة حتمية كما لو كانت مطلقة غيبية للالتزام بالتفعيلة الخليلية، أم لا، ما رأيكم فى هذا السؤال؟

**رفعت سلام** : فى تقديرى أن ليس ثمة حتمية، لأن الفن كأى ظاهرة إنسانية لا يمتلك هذه الحتمية. والفن يمتلك العام للظواهر الإنسانية، والقانون الخاص به ذاته. الذى لا يتوحد مع أى قانون اخر فى الوقت نفسه إذن ليس ثمة حتمية. ولكننا إذا شئنا الحديث بشكل عام عن شعراء السبعينيات،، فبداية، أتحفظ بأن كلامى ليس ملزما لكل الشعراء، وإنما هى ملاحظات قد تصدق على مجموعة أو أخرى، على سبيل المثال، أرى أن التجاوز الذى يحدثه شعراء السبعينيات هو تجاوز بالمعنى الجدلى، فأفهمه كالآتى : أنه ليس قفزا أو انقطاعا كاملاً عن السابق، بل استناد الى عناصر من هذا السابق لنفيه وتجاوزه. أما الأمر الخاص بالتفعيلة، ففى تقديرى أنما قدمه شعر السبعينيات مهم، هذا الفصل الذى كان قائما

بين التفعيلة، والقصيدة النثرية لم يعد موجودا لديهم. ألاحظ على قصائد الشعراء الذين سبقونا أن القصيدة أما أن تكون تفعيلية وإما أن تكون نثرية ولا رابط بين الاثنين. لم يعد في شعرنا وجود لهذا الفصل، فقد يتعاون إيقاع التفعيلة مع الموسيقى النثرية. هذا التجاوز للفصل بين نمطى الموسيقى، ربما يتمخض عن إيقاع جديد مستقل، وهذا التجاوز - في تقديرى - إنجاز مهم في هذه الحدود.

**إدوار الخراط :** الموسيقى النثرية، هي موسيقى بمعنى مجازى فحسب، لأنها لا تقوم على الحركة والسكون، وإنما قد تنشأ من التقابلات والتوازيات والتراكيب المضمونية، أى توجد بشكل ما في المضمون أو المسعى. سؤالى هو : هل هناك وعى لديكم أو لدى غيركم من شعراء السبعينيات بمحاولة خلق نسق موسيقى بالمعنى الصوتى، قد تستمد من تفعيلات الخليل شيئا، وقد تخرج عنها خروجا تاما، وهذا من حقه؟ هناك مقولة شائعة أن الشعر العربى والأذن العربية لا تطيق ولا تحتمل إلا التفعيلات الخليلية، أو ما يجرى في نسقها هل هناك حقا ما يمكن أن ندعوه بالأذن العربية التى لابد أن تعتمد الموسيقى التى ترضاها على نظم مكرسة في التراث، أم أن هناك إمكانية لاستحداث أنساق جديدة تماما تعتمد مثلا على

نظم في الحركة والسكون مغايرة للنسق الخليلى، هذا هو السؤال؟

**رفعت سلام :** سأجيب أولاً على مسألة الأذن العربية.. ولنضع علامات لمناقشة القضية، أن طرح القضية انطلاقا من مسألة الأذن العربية يخرجها من التاريخ بشكل مطلق، نصبح بإزاء خاصية أبدية محكوم بها الشعب العربى، أما اذا أعدنا لهذه المسألة تاريخيتها، فسوف نلاحظ اعتياد الأذن العربية على نسق معين.

**ادوار الخراط :** وحتى هذه المسألة عليها خلاف.

**رفعت سلام :** أرى أن هذا الاعتياد من الممكن كسره، ومن الممكن تغييره باعتياد آخر.

**ادوار الخراط :** هل هناك وعى بهذا؟ سعى إلى نسق جديد، مغاير؟

**رفعت سلام :** فى هذه الحالة سأتكلم عن نفسى، أظن أن ثمة محاولة تحتمل قدراً من الوعى لكسر ثنائية الغنائية وإيقاع النثر بهدف خلق إيقاع جديد، دون أن يكون الجمع مجرد حاصل جمع لكليهما، ولكن حاصل العلاقة الجدلية بينهما.

**ادوار الخراط:** هذا مختلف عن القضية المطروحة.

**جمال القصاص :** أرى، وأنا صاحب تجربة في كتابة القصيدة

التى خرجت على التفعيلة، اعتبار المفردة اللغوية نفسها وحدة موسيقية.

**ادوار الخراط :** هل تضع المفردة محل التفعيلة؟

**جمال القصاص :** المفردة فى سياقها الكلى، بمعنى : لم تفعيلة الخليل؟ لم لا تخلق القصيدة، بعلاقاتها وصورها ورموزها، موسيقاها؟

**ادوار الخراط :** أنا معك فى هذا السياق . ولكن أنا أريد أن أخصص تخصيصا محددا فى الإيقاع الصوتى، مع تسليمى بأن هناك نمطا أكثر تعقيدا وتركيبا هو النمط الذى نتحدث عنه. لكنى أريد أن أجابه قضية التفعيلة الخليلية مجابهة حتى النهاية، هذا هو السؤال المطروح عليكم.

**عبد المنعم رمضان :** أعتقد أن الرجوع الى الماضى يفيد فى استشراف المستقبل، مع ضرورة ملاحظة أن ما قاله رفعت عن النفى الجدلى صحيح، فليس هناك انقطاع.

لم تكن حركة الرواد ثورة على الخليل كما أوهمنا، فقد رافقها ما سمى بقصيدة النثر التى كتبها الماغوط، وأنا أعتقد أن قصيدة الماغوط تندرج تحت قصيدة التفعيلة، لأنها قصيدة الإيقاع المنفرد الذى رافق قصيدة التفعيلة وكان مشروطاً بها، ومعتمداً عليها. وهنا يصبح الفهم للموسيقى ليس فهماً

للعروض فقط، قصيدة الماغوط تدخل فى السياق العربى للعروض برغم تخليها عن التفعيلة.

**ادوار الخراط :** كيف؟

**عبد المنعم رمضان :** مجموعة المفهومات التى تحوط قصيدة الماغوط، والتى يمكن أن تشكل حساً موسيقياً، هى المفهومات نفسها التى تحوط قصيدة التفعيلة، سواء فى اللغة أو الصورة أو الرمز، أو صوت الشاعر نفسه.

ونحن، وبعضنا يكتب بتفعيلة الخليل وبعضنا يتراوح، لم نكتب بعد قصيدة النثر، لأن قصيدة النثر تطرح أفقا آخر يقوم على كتابة النثر لخلق حالة شعرية.

هل يمكن أن أدلى برأى فى السؤال الخاص بسمات هذا الشعر؟

**ادوار الخراط :** طبعا.

**عبد المنعم رمضان :** هذا الشعر السبعينى، فى مجال اللغة، وفى مجال موسيقاه، وفى مجال الأسطورة - ربما - يطرح كيفية البحث عن روح المكان، حتى اللغة تتوجه إلى هذه الكيفية، وتفاعلنا النصى - كما يقول بدوى - مع شاعر كدرويش ينحصر فى اعتبار نصه معبراً عن روح المكان الخاص بمحمود درويش.

كانت القصيدة التى سبقتنا تعانى من جلاء المعمار ووضوحه. قصيدتنا تعانى من شقين : جلائه وتخفيه. الشاعر كما يقول حلمى سالم يهندس، وأنا معه، ولكنه يهندس لكى تخفى هندسته. الشاعر الذى سبقنا، كصلاح عبد الصبور "يهندس" فتتضح هندسته. واقتراب عفيفى مطر منا أيضا اقتراب وهمى، لأنه كان يعانى من غياب المعمار. أما نحن فنحاول كشف المعمار وغيابه. وبلغة كمال أبو ديب خفائه وتجليه.

**محمد بدوى :** بلغة ليفى شتروس بالأحرى؟

**عبد المنعم رمضان :** وقع جيلنا بخصوص الأسطورى فى النصوص المتصوفة، أو تورط فى استخدام اللغة فقط، الآن يحاول أن يستعير تعدد المستويات.

**ادوار الخراط :** ليس تعدد المستويات خصيصة لصيقة، فقط، بكتابات المتصوفة. ماذا تقصد بتعدد المتسويات هنا؟ أرجو الغوص قليلا فى هذه النقطة.

**عبد المنعم رمضان :** كان الجيل السابق علينا يطرح اللغة الصوفية كأداة توصيل، نحن نحاول طرح لغة المتصوفة باعتبارها فعل خلق.

**جمال القصاص :** ثمة ملاحظة أود أن أضيفها فى مسألة

اللغة، شعر السبعينيات يحاول الكشف عن نقاء اللغة، عن حسها البدائى والأسطورى أو الرعوى.

**ادوار الخراط** : هل يمكن أن نعرف رأى الصديق محمد بدوى فى كل هذه القضايا الإشكالية.

**محمد بدوى** : بعد أن طرح الأصدقاء مفهوماً أرقى للانقطاع مما يطرح فى بعض المستويات الثقافية، على أن أبدأ بتأكيد أن شاعر السبعينيات فى مصر يغاير أسلافه المصريين والمتعاصرين معه، بمعنى أن علاقته بهؤلاء الشعراء هى علاقة تملك وإزاحة، تملك لإنجازاتهم وصهرها فى بوتقة جديدة، وإزاحة لرؤيتهم للعالم ولبعض تقاليدهم الكتابية، ومن ثم فهو يغايرهم بامتلاكهم ونفيهم فى آن. يبدأ هذا التغاير برفض صورة الشاعر النبى، لقد تحددت صورة الشاعر لدى عبد الصبور ودنقل وحجازى فى صورة نبى، متميز يرى ما لا يراه الناس، هو إذن من جبلة متميزة، تميز النبى عن الخطاة التعساء . ولهذا النبى رسالة ينبغى أن تصل، ولذلك جاءت قصيدة هذا الشاعر رسالة تركز على ما يسمى فى اللغويات الحديثة بالوظيفة التوصيلية للغة، وأضحى البناء لدى عبد الصبور شيئا يقترب من المعادلة الأوسطية، التى تقود فيها المقدمات إلى نتائج، وأضحى لدى حجازى نفثة وجدانية، تنطوى على

وصف أو تحريض أو غناء أو بكاء. أما دنقل فقد "جاور" بين إنجازي استاذيه. مع تماس سطحي هش مع بعض ما ترجم لأليوت.

في القصيدة الحداثية المصرية ليس الشاعر بطلا. أو مسيحا مصلوباً. وانما هو ذات تنطوي على ذوات متعددة. متناقضة. إن ذاته وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع والايديولوجيا. ولقد كان شعر التفعيلة المصري محاولة للانفلات من الرومانسية التي تسقط ما بداخلها على ما تعانيه. بيد أن هذا الشاعر لم ينجح في خلق صيغة صحيحة تمنحه القدرة على الحركة المعقدة بين داخله وما تحوطه من شرائط وعلائق. وأظن - وبعض الظن إثم - أن شاعر التفعيلة المصري لم ينجح في دمج الداخل والخارج في بنية معقدة. ظل دائما هناك صوت العاشق. أو المغترب المهزوم. أو النبي المصلوب وصوت الوطني المحرض. أو الساخر من أعدائه عبر مسخرته.

ادور الخراط : اذن ليس ظنك إثما.

محمد بدوي : فقط. أراوغ التأكيد الجازم الباتر.

أما شاعر السبعينيات فهو يحاول أن يكون "أنا" مندمجة بعناصر العالم وأشيائه. مجرد "أنا" واحدة ضمن "أنوات" أخرى.

ومن ثم أصبح الشاعر يغامر بالبناء الصعب، تاركا البناء السهل لمن أدمنوا النوم فى ظلال الجاهز المجانى.

فى البناء الحداثى المصرى ازدراء للتوصيل السهل، ومن ثم للقصيدة المبذولة. كان عبد الصبور يلتجئ إلى الأليجورى، الذى يقرنه كولردج باقتناص شحوب الأشياء، لأنه لا يحتمل سوء مدلول واحد. فى التضمين، يلتجئ الى أدوات سهلة. فى تشبيه الصورة تقف "كأن" بين المشبه والمشبه به جداراً يفصلهما ويجعلهما واضحيين. فى بنية الجملة يلتجئ إلى الجناس "البنات / النبات" فى البيئة الشعرية يلتجئ إلى تضمين بدائى، يمكن تلمسه لدى النظرة الأولى. وفى شعر دنقل يلتجئ الشاعر، الذى يتوهم نفسه نبيا، إلى المفارقة بين موت مناضل والاختصام فى نتائج الكرة مثلا، أو "هل منحتنى الوجود لكى تسلبنى الوجود". أو الصورة الفكرية "كان قطار الرمل/ منبعجا كامرأة فى أخريات الحمل" أو الاتكاء على القافية المتواترة الحادة.

أما شعراء السبعينيات فقد حاولوا خلق قصيدة مكتنزة، هربوا من الشعر السريع العائد إلى اللغة التى تصبح كأنها - كما يقول تودورف - فى عرس، وخلقوا قصيدة تحوز أرقى إنجازات من سبقوهم، وتضعها فى سياق مغاير، فى قصيدة غير

إعلامية، هى إذن - كما يقول أحمد طه - "تزجر الجمهور العام" لتخلق الجمهور الإشكالى الذى لن تذهب القصيدة إليه إلا بالقدر الذى يهرول هو نحوها.

يحاول الشاعر الحداثى المصرى أن يخلق صورة عن العالم، مكتنزة الدلالة ،وممتلئة بمعان لا تستنفدها الأزمان. وهو حين يدخل عتامة الغموض والتركيب فإنما يفعل ذلك وعيا بضرورة أن تكون قصيدته علامة تدل على العالم وتفعل فيه، ولذلك هناك قصائد كثيرة لنا - أو لبعضنا - تصبح فيها الأسطورة مكونا من مكونات العالم، وتتآزر مستوياتها فى هندسة دالة، ومن هنا تسقط الجدران التى تفصل بين الأجناس الأدبية. فتحضر الدراما والقص والحوار والأغنية. على مستوى آخر مهم، استطاع الشاعر الحداثى المصرى أن يغتال "الآخر" الغربى القاهر الذى يوسوس فى صدره، أو بتعبير آخر دمر هيمنته. قد نتفاعل مع نيرودا ولوركا وسان جون بيرس وإليوت، ولكنه ليس واحدا من هؤلاء يرى واقعنا عوضا عنا، ومن هنا تبدو قصائد حلمى سالم مثلا محملة بألم جلى، وكذلك شعر عبد الصبور، لكن شعر عبد الصبور يرثى العصر كما فعل إليوت، أما شعرنا فهو يكشف ويومئ ويشهد على وضعية قهر من نوع مغاير وفى قصائدنا - ربما بسبب هذا - يتبدى حضور

المكان : صعيد مصر فى شعر أمجد ريان، حقول "منية شبين" فى شعر رفعت سلام، لكنه حضور شعرى، بتفجير ما فى هذا الواقع الصلب العارى من شعر، دون الوقوع فى نثر الحياة. وحين يخاطب حسن طلب حبيبته، يقول لها "اعشقينى على علتى فأنا دورة من عذاب منغم"، فهو لم يعشق جلاء ولا قال لها خذينى فى عينيك ولا هى مدت كفيها وقالت هيا، ولذلك لم يحلم بالفتيات الغجريات وبالفتيان الأندلسيين، لأنه ابن عقد تأكيد التبعية وتسليم الأعنة للامبريالية، لم يقل لها "أنت أميرة بيضاء مؤتزرة، وحلوة كسكرة "كما قال عبد الصبور.

وأعتقد أن مشكل بناء القصيدة ينبع من موقف أكثر جذرية، لأن الشاعر الحداثى يقف عاريا فى مواجهة الايديولوجيات الجاهزة، المعيدة سلفا، وهو فى شعر السبعينيات يقف بالتحديد فى مواجهة أيديولوجيتين، أولاهما إيديولوجيا الطبقات التى تمتلك السلطة، والتى تتمحور ايديولوجيتها حول هدف محدد هو إقناع الطبقات الأخرى بأن مصلحتها هى "مصلحة كل أبناء الوطن" وأن هذه الوضعية الاجتماعية مفارقة للشرائط الموضوعية، ومن ثم، فهى وضعية خالدة، وثانيتهما هى إيديولوجيا اليسارى المصرى

الذى كف عن الإضافة النظرية، وفشل فى مساءلة الواقع ومساءلة الماركسية نفسها. إن الشاعر الحداثى يتوق للقيام بفعل فى الواقع، وشعره هو هذا الفعل، ومن ثم يجد نفسه عاريا من أى إيمان جزمى قاطع. إنه - معرفيا - يميل إلى القول بالاحتمالية والنسبية فى معاينة الواقع والوجود، وهذا ما يجعل بناء القصيدة الحداثية بناء يحاول اقتناص التشابك والالتباس، فيجئ البناء فى هيئة الكاتدرائية الضخمة، المتعددة الأبواب والشرفات. وهذا ما يجعل القصيدة الحداثية قابلة للتفسير لصالح العالم الذى توجد فيه، لأنها لا تستنفد معانيها.

**أحمد طه** : سأحاول العودة للإجابة عن السؤال حولة موسيقى الشعر وإمكانية تجاوز عروض الخليل، فأنا أعتقد أن كثيرا من شعراء التفعيلة قد خرجوا من إسار الخليل، ولكن هل القضية هى قضية الخروج على تفاعيل الخليل، أم أنها الخروج على النسق الذى أنتج هذه التفاعيل؟ لقد خرج محمد الماغوط على بحور الخليل، لكنه ظل داخل النسق الثقافى فى شموله.

إن تغيير هذا النسق يحتاج إلي عمل على مستويات عدة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج

اللغوى القرآنى. إذا حدث هذا، يصبح ممكنا الخروج على نسق الخليل الذى يعتمد السكون والحركة.

**ادوار الخراط :** اذا سمحت لى، السكون والحركة أساس الموسيقى بوجه عام، العروض الخليلى هو نسق خاص ضمن هذا النسق.

**ماجد يوسف :** فى هذا المعرض، هل يمكن القول إن التغييرات الوزنية تحدث لصالح ضرورة بنائية أم أن الأمر يقتصر على كسر ألفة الأذن العربية؟

**ادوار الخراط :** التغيرات الوزنية تتم لصالح ضرورة بنائية، نابعة من هذا التوحيد بين الشكل والمضمون.

**محمد بدوى:** أود أن أعلق على مسألة الموسيقى. فنحن نعرف أن الخليل لم يقم باختراع عروض الشعر العربى، بل إنه درس هذا الشعر دراسة عينية، ثم صاغ نتائج دراسته فى مستوى من التجريد العلمى، أى أنه استخلص خصائص الموسيقى الشعرية فى وضعية محددة، وليس هذا الاستخلاص ملزما للشاعر الحداثى، وإلا كان عمله مقيدا بقيد محدد، يجور على حرية الابداع.

إن القصيدة قانون نفسها، وهى - من ثم - لا تهتم إلا بتكوينها الخاص، ولذلك فهى تخلق قانونها الموسيقى الخاص

والنابع من حركتها الداخلية وضرورواتها البنائية، ومن الممكن بعد حقب زمنية قد تطول وقد تقصر أن يأتى دارس للعروض، فيكتشف نسقا متكررا فى هذا الشعر ومن ثم، يرتفع به إلى الصياغة التجريدية، ومن ثم ينشأ تقنين جديد ما يلبث أن توجد مبررات خرقه.

**عبد المنعم رمضان :** أود الدخول فى مشكلة الغموض.

**ادوار الخراط :** من أبرز ما يتعلق بشعر السبعينيات هو الاتهام الموجه إليه من مستويات ثقافية معينة - إذا حق لى أن أستخدم تعبير الأستاذ محمد بدوى - بالغموض، وأظن أن علينا أن نربط بين الغموض ومشكلة الوصول إلى القارئ.

**أحمد طه :** توجه تهمة الغموض إلى شعر السبعينيات لسبب أساسى هو وجود نصوص مخالفة لما يقبع فى الذاكرة، وهى تهمة تطلق من النقاذ العقائديين، ومن الجمهور العقائدى، انهم يرون فى الشعر منفعة آنية.

ثمة محاور ثلاثة : أن الشعر لم يعد فن العرب الأول لقد صار الشعر فنا من فنون كثيرة له محبوه، ولم يعد الفن الوحيد الموجود فى الساحة، ومن هنا فالشعر لم يعد فنا عاما بحيث يحق لكل من يتكلم العربية أن يتعامل معه، كما كان الأمر فى القديم.

- أن مغامرة التلقى يجب وعيها، فإذا كان هناك من يغامر فى إبداعه فهناك من يغامر فى تلقيه، وجمهورنا الذى تربى على الثقافة الواضحة لابد أن يجد معاناة فى التعامل مع قصائد الشعر الحداثى.

- سيادة الرؤية النقدية المختلفة، التى تتعامل نقديا مع القصيدة عن طريق مفرداتها، ومثل هذا المدخل له مزالقه الكثيرة، فضلا عن أن التركيز النقدى على المعانى يعجز عن إضاءة القصيدة، نحن فى حاجة إلى نقد جديد مغاير لما هو سائد.

**عبد المنعم رمضان :** كان النص الشعرى السائد فى الجاهلية نابعا من قيم القبيلة وأعرافها، واقتصرت مهمة الشاعر على صب القالب الذى يحتوى هذه القيم والمعانى. وفى الفترة الإسلامية الأولى، صيغت القيم من منظور دينى ولم يكن سهلاً لشاعر الإسلام الأول أن يخرج على هذه القيم فى قالب محدد سلفا، وفى شعر رواد الشعر المعاصر، وحد الهم القومى هموم الشاعر فى بؤرة يلتقى فيها مع جمهوره، ولم تكن مهمة الشاعر المعاصر تختلف كثيراً عن مهمة شاعر الجاهلية أو شاعر الإسلام، أما فترة السبعينيات فقد انحلت فيها علاقة الجمهور بالشاعر، فقد أصبح الشاعر

أشبه بفاعل منفرد، وبرغم التسليم بدور الفن وجماعيته، إلا أن الإبداع فعل فردى، يشبه فعل الجنس تماماً باعتبار أن الجنس يمكن الاتفاق عليه، لكنه عندممارسته يصبح فعلا خاصا وفرديا.

رفعت سلام : سأتحدث عن الشرط العام الذى نشأت فيه تهمة الغموض، فقبل الحكم على شعر السبعينيات ينبغى أن ينشر هذا الشعر، ويقرأ، ثم بعد ذلك يحكم عليه. فى تصورى أن ثمة حصارا حول هذا الشعر، وسوف أذكر بعض الوقائع العينية التى تؤكد هذا التصور على سبيل المثال، ما موقف الأدوات الثقافية من هذا الشعر؟ فيما يخص الدواوين "فالهيئة العامة للكتاب" تضعها فى الأدراج، ولا تنشرها. وفيما يخص القصائد فسوف أذكر واقعة كنت أحد شهودها، بين الدكتور عبد القادر القط والصديق وليد منير، الدكتور القط يشترط لنشر القصيدة أن يقوم الشاعر بشرح كل علاقاتها وصورها لكى يتمكن من فهمها، ولكى تصبح مفهومة منطقيا، أو أن يتقدم الشاعر بشهادة تؤكد أن لهذا الشاعر مستقبلا فى الأيام المقبلة. قلت له : "اذن كان موقف العقاد صحيحا من صلاح عبد الصبور". فقال : "ومن أدرانى أنه سيكون صلاح عبد الصبور".

الواقعة الثالثة جرت فى مهرجان الإبداع، فقد جند الموظفون فى وزارة الثقافة ليمثلوا مصر شعريا، فى حين أنه لم يمثل الشعر المصرى، حقا، سوى عبد المعطى حجازى، ورفض جيل السبعينيات بكامله.

والأمر نفسه يحدث فى مجلة "أدب ونقد" التى يصدرها التجمع الوطنى التقدمى، وهو حزب تقدمى معارض كما يعلن عن نفسه، بل إن "أدب ونقد" تقع فيما هو أكثر فداحة، لأن مجلة "إبداع" نشرت لبعضنا، على حين تهبط "أدب ونقد" بالشعر الى نشر "الموضحات".

**ادوار الخراط :** هل تقدم أحد الى "أدب ونقد"، ورفضت قصائده"

**رفعت سلام :** تقدم البعض، ورفض شعره، عفيفى مطر نفسه!

**ادوار الخراط :** هذا يقودنا إلى قضية التوصيل.

**رفعت سلام :** إذن، ما دام هذا الحصار مضروبا حول شعرنا كيف يمكن الحكم عليه؟

**إدوار الخراط :** كلامك يشى بأن هذا الشعر لم يصل لأحد، وهذا غير دقيق تماماً

**رفعت سلام :** من المؤكد أن شعر السبعينيات قد وصل إلى

البعض. فكلنا نشر شعراً فى مصر عن طريق المجلات التى نقوم بطباعتها. كما أن معظمنا نشرت له بعض القصائد فى "الكاتب" و"الهلال" و"ابداع"...

**ادوار الخراط :** أعتقد أن كل ما ذكرته خاص بقضية التوصيل، لكن السؤال هو : إن بعض من وصل اليهم شعركم قرأوه، وقالوا "إنه غامض"!

**رفعت سلام :** هذا الحصار يلعب دوراً فى تأكيد هذه التهمة ومن ناحية أخرى، أرى أن الكساد الثقافى السائد يؤثر على التعامل مع القصيدة، ونحن لا نحمل وزر وضعية تاريخية كاملة.

**عبد المنعم رمضان :** أود أن أشير إلى موقف بعض النقاد الأكاديميين الذين اتهموا شعراء السبعينيات بالغموض. لقد كان ثمة إطار مرجعى خارج النص، كان هذا الإطار بالنسبة للأكاديميين هو "التراث"، وكان بالنسبة للنقاد العقائديين "الواقع". ولقد استخدم بعض النقاد مصطلحات حديثة فى دراساتهم الأدبية خشية الاتهام باللامعاصرة، فى حين انهم تعاملوا مع شعرنا تعاملا متخلفا فى جوهره.

ثمة اختلاف بين جيلنا ومن سبقه يرشح تهمة الغموض. لقد ركب شعراء الستينيات عربة السلطة، التى تبنت

القصيدة الواضحة. أما نحن فقد أعلنت السلطة عداءها لنا منذ البداية. ولقد تحول بعض النقاد الآن إلى العمل فى "أنظمة عشائرية". تخرص على سطح براق. وقد استطاعت هذه الأنظمة النفطية أن تطرح - ثانية - مفهوما متخلفا للشعر، ربما وجدنا نحن شعراء السبعينيات لدحضه ونفيه والتقاطع معه.

**محمد بدوى :** أرفض بداءة أن يكون الغموض تهمة. وأنا أرى رأى أبى اسحاق الصابى الذى قرن نفيس الشعر بالغموض، ومع شيخنا عبد القاهر الجرجانى فى احتواء القصيدة على معان أول. ومعان ثوان. الغموض سمة لاصقة بالنص الإبداعى، الذى ينتمى - كما يقول جان كوهين - الى "الكلام السامى". وأنا مع الخليل في حرية الشاعر لأن "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا. ويتاح لهم مالا يجوز لغيرهم من تصريف اللفظ وتعقيده وإطلاق المعنى وتقييده. فيحتج بهم ولا يحتج عليهم." إن غموض الشعر لا يأتى من عجز منشئته أو هشاشة أدواته. وإنما يأتى من احتواء الشعر على طبقات من المعانى، لا يمكن استنفادها.

**ادوار الخراط :** أرى أن المناقشة. الآن. قد توغلت فى قضايا خاصة بأشياء من قبيل ما هو شعر السبعينيات باعتباره

مغايراً لما سبقه من شعر، وباعتبار أن هذا الشعر هو ما يحمل ما سمي، بالفعل، بـ"الحساسية الجديدة" من حيث الجانبين التقليديين، ونحن لن نلجأ الى التفريق بينهما إلا كمجرد حيلة للمناقشة، أقصد جانب الموضوع والشكل.. وسنسلم - بالبداهة - بعدم جواز الفصل بينهما، لكننا سنحاول تلمس خصائص كل من الجانبين وارتباطهما معا، مثلا ما اللغة الجديدة إن كان ثمة جديد فيها؟ ما النسق الموسيقى؟ ما كيفية علاج هذا الشعر للممارسات التى أزعم أنها قد ابتذلت فى الشعر، من حيث ابتعاثه لقوالب أسطورية أو رمزية، بعد أن أضحت "رموز" الشعر المعاصر تكاد تفقد ما ننشده منها بسبب ابتذالها واستهلاكها؟ ما هى الطريقة البنائية، أو النهج البنائى الذى يحاوله هذا الشعر؟ تلك هى الأسئلة التى أود طرحها عليكم، ونبدأ - مرة ثانية - بالأستاذ أحمد طه.

**أحمد طه :** من الصعب القول أن هناك خصائص محددة لشعر ما فى فترة ما، ولكن كما فعل الأقدمون فى تاريخ الحركات السرية والباطنية فى تاريخ الاسلام، يمكن أن نتلمس الكثير من خصائص هذا الشعر من أقوال معارضيه، كما فعل الأقدمون حين تلمسوا فكر الفرق الباطنية من كتابات الذين

ردوا عليهم. الآخرون يرون أن شعر السبعينيات قد ابتعد كثيرا عن النسق الموسيقى العربى، وهو - فى نظرهم - يقترب من النثر، وذلك لكثرة تفعيلة "المتدارك" فيه، وهى بالفعل قريبة من النثر. ومثل هذا القول يدل على أن هذا الشعر بصدد الخروج النهائى على موسيقى الخليل، وأصبحت قصيدة النثر ملمحا مهما فى شعر السبعينيات للمرة الأولى فى مصر، تقريبا. ولا شك أن جيلنا الذى أرسى قصيدة جديدة فقد أرسى معها جماليات جديدة.

**ادوار الخراط :** هل نحاول أن نتبين ما هى هذه الجماليات؟

**أحمد طه :** من الصعب أن ندعى أن هذا الجيل قد أتى بهذه الجماليات دفعة واحدة. لقد كانت هذه الجماليات موجودة فى شعر الذين سبقونا من مدرسة أبولو، لكنها كانت مبعثرة ومشتتة وغير مكتملة، وعلى سبيل المثال ننظر إلى الصورة الشعرية المركبة. لقد بدأها، فى وقت مبكر، محمود حسن اسماعيل، وظلت جزءا صغيرا من عمله الشعرى، وجاء شعر السبعينيات فركز عليها وجعلها ملمحا مهما من هذا الشعر. وهذا ما جعل الصورة فى هذا الشعر مغايرة لصورة عبد الصبور مثلا.

إذا جئنا الى تعامل هذا الشعر مع الأسطورة، سنجد أنها

لم تعد إسقاطا تاريخيا على موقف سياسى أو حدث، ولكنها أصحت مضمرة فى جسد القصيدة.

ثمة شىء آخر مهم، هو خروج هذا الجيل من دائرة الجمهور المرئى، أصبح هذا الجيل يكتب خارج جمهور الشعر بعد انهيار الحركة القومية.

**ادوار الخراط :** إذا سمحت لى، أرجو أن نحصر حديثنا، الآن فى، جماليات الشعر، لأن قضية الجمهور ينبغى علينا أن نتوقف إزاءها، بعد قليل.

**أحمد طه :** زجر الجمهور المرئى جعل حرية الشاعر التجريبية واسعة، والتجريب سمة مهمة من سمات هذا الشعر، التجريب مع التراث، والتجريب مع الواقع.

**ادوار الخراط :** ما الذى يعنيه "التجريب مع التراث"؟.

**أحمد طه :** التجريب مع التراث هو استخدام التراث الصوفى، والتراث الشعرى الانقلابى، كشعر الصعاليك، وبالتالى أصبحت علاقة شعراء السبعينيات بالتراث علاقة مغايرة لعلاقات شعر الرواد.

**حلمى سالم :** من الصعب أن نتحدث عن إنجازات الشعر الذى كتبناه تلك مهمة النقاد، نستطيع - فقط أن نتحدث، عما نفعل، أو عما نريده.

**ادوار الخراط :** وعن هذا الذى تحقق لكم ما أردتموه.

**حلمي سالم :** طبعا. في تصوري ثمة أشياء أساسية وأخرى جزئية. سأحاول أن أركز في حديثي على بعض هذه الأساسيات. سعى. سعى شعراء السبعينيات سعيا حثيثا لإعادة الاعتبار الى "الشكل". فقد شهد العقدان السابقان ازدراء للشكل باعتباره شيئا تابعا أحيانا، باعتبار شيئا تزويقيا أحيانا أخرى، باعتباره شيئا مفسدا للشعر فكأن الشكل "مفسدة للشعر". وكان من الممكن أن نقرأ لناقد يقول، إن هذا شاعر جيد. ولكنه يفسده الشكل. في شعر السبعينيات أعيد الاعتبار للشكل باعتباره "الهيئة التي يتجسد عليها أي قول يريد قائل أن يقوله. ومن دونه لا وجود حتى لأي قول يقال."

**ادوار الخرط :** هل ترى أن الشكل يؤثر تأثيرا أساسيا في الرؤية؟ الرابطة بين "الشكل" "ما يقال". أنا أذهب معك أن الشكل ليس خارجيا.

**حلمي سالم :** كنت سأستكمل هذه النقطة. بمعنى : كيف يعاد الاعتبار الى الشكل، لكن قبل أن أكمل اسمحوا لي أن أضيف تحفظا. فضلا عن التحفظ الخاص بأننا نتحدث عن جماليات شعرنا كمبدعين له. التحفظ الآخر ذكره أحمد طه وأنا أؤكد عليه، نحن حين نقول فعلنا كذا أو كذا، لا يعني

قولنا إننا اخترعناه اختراعا، ولكن نعنى أننا سعينا إلى مواكبة الموقف الجمالى المتقدم فى هذه النقطة أو تلك.

شعراء السبعينيات رأوا أن الشكل ليس، فقط، شيئا أعلى من أن يكون مجرد شىء سلبى، رأوا أن الشكل - فوق ذلك - تكوينه أساس فى ما يريد قائل أن يقوله، بمعنى أنه اذا كان الشكل هو كيفية تكون قول فان كيفيات تكون هذا القول هى جزء أساسى من ماهيته ومن خلال ذلك طرح شعراء السبعينيات، سواء فى شعرهم أو فى تنظيرهم، أن الشكل مضمون أيضا، أى أنه ليس فى مواجهة مع المضمون، إنه أيضا يقول، هو بطريقة قوله للمقول يقول. يتصل بهذه المسألة أن المضمون لن يصبح حينئذ مقولة سابقة، وإنما أصبحنا أمام تجربة تتشكل باستمرار عبر بحثها عن صيغتها، وعبر بحثها عن نفسها، فى هذه العلاقة الجدلية.

كان شعراء السبعينيات ينطلقون من سؤال مغاير، أننا لم نعد نبحث فى القصيدة عن "ماذا" ولكن نبحث عن "كيف". وأعتقد - شخصيا - أنه سؤال الفلسفة الأساسى، الآن وهذا ما يفرق - حتى على المستوى السياسي والاجتماعى - بين تيارين، وإن اتفقنا فى البداية فى الدعوة نفسها.

**ادوار الخراط :** هل توضح - قليلا - الحديث عن "ماذا"

و"كيف"؟

**حلمى سالم :** "ماذا" تبحث عن الماهية، عن المبادئ الأولى لتكون الشىء وتكون طبيعته. "الكيف" لا يبحث فى هذا، لأنه أمر قد أنجزته البشرية فى كثير من المجالات. سؤال "الكيف" هو العناصر التى تشكل موقفاً ما من هذه الإجابة عن "ماذا". لكن حينما تحاول الاتجاهات الفلسفية تفصيل أو تفسير كيفية الاستجابة لهذا المسعى، تختلف الاتجاهات. وهذا ما يفرق، مثلاً، بين المادية والمثالية على المستوى الفلسفى والاشتراكية والرأسمالية على المستوى السياسى، وهكذا.

أريد أن أضيف شيئا الى مسألة الموسيقى . لم يسقط شعراء السبعينيات موسيقى الخليل، تماما، بل اعتبروا التفعيلة الموسيقية مجرد عنصر من عناصر أخرى كثيرة فى القصيدة، تسبب توترا، بحيث تجاوزها عناصر أحرى، أو تستغنى عنها، أو توضع فى جدل مع عناصر أخرى كعلاقات الجمل والبنيان.

فى مسألة الأسطورة، سعى شعراء الستينيات إلى الاستخدام الميكانيكى للأسطورة كما يقال، وإنما كان مسعى شعراء السبعينيات جعل القصيدة أسطورة خاصة، بعالمها المتداخل، بخلق أسطورة، وهناك بعض النماذج فى هذا

المسعى، يحضرنى منها الآن قصيدة "الخراب الجميل" لعبد المنعم رمضان. أعتبر شعراء السبعينيات القصيدة بناء فنيا، ليست مجرد انثيالة، وإنما، لا أريد أن أقول هندسة، حتى لا أكون متحدثا عن الجميع، وانما إطار محكوم فيه خبرة، فيه أبنية، وأقنية مختلفة، نسيج متكامل، ربما يخفق البعض فى جعل هذا المعمار لدنا ولينا وريانا، وربما ينجح البعض، ولكن فى تصورى أن شاعر السبعينيات يرى أن بناء القصيدة ليس منداحا، وانما بمعنى ما، مهندس.

على أن النص الحداثى يغاير ما سبقه من نصوص، كان شاعر الكلاسيكية، العربية؛ أو شاعر الإحياء، يمتلك ما يعظ به المتلقى؛ لأنه لم يكن سوى محاك للعالم، وما عليه سوى أن يحاكى ليقول له المتلقى، هذا هو الحق الذى وهبت ميزة التعبير عنه. أما خلفه الشاعر الرومانسى فقد كان يخلق، عبر قصيدته، علاقة اندماج مع متلقيه، وكان المتلقى يشعر أن الشاعر يعبر عنه، وأن العواطف المبثوثة فى القصيدة عواطفه التى لم يستطع أن يعبر هنا تعبيرا جميلا. لكن الشاعر الحداثى يصدم متلقيه، إنه لا يعظه، ولا يعبر عن عواطفه وانما يخلق نصاً لا تكتمل هويته كنص الا بأن ينتج المتلقى دلالته عبر تعب وكد لإدراكه وحساسيته. ومن هنا يعيد النص

الحداثى الاعتبار لمستهلك النص بأن يحرمه من مقعده الوثير الذى يخدره حين يتلقى النص، بأن يجعل النص علاقة تجادل خلاق. إن الشاعر الحداثى شخص إشكالى. وكذلك القارئ. وأظن أن الفارق بين المجتمعات المتخلفة ومجتمعات أوروبا وأمريكا فارق فى الدرجة. ففى الولايات المتحدة هناك من يقرأ فوكنر، وهناك من يقرأ أجاثا كريستى، أو قصص "الأكثر رواجا" بحسب التعبير الانجليزى.

فى تصورى أن قضية التوصيل تطرح بشكل ينطوى على مغالطة. فالذين يريدون شعراً يسهل توصيله وتخلله للكل الاجتماعى، يرون الفن أداة توصيل معرفى لا يختلف عن أى أداة أخرى كالفكر السياسى وعلم الاجتماع والاقتصاد. إن الفن نص ينطوى على قابلية إعادة التفسير، لا البرهانية. فالعلم كما يقول ماركس خطاب برهانى، على عكس الفن.

إن القدرة على الإيصال ترتبط بامتلاك أدوات انتاج الفن ونشره وتوزيعه. فالإلحاح على شاعر معين يجعله مقروءاً، وحين يتركز الإلحاح على ثقافة متردية، يسود التردى وتنحدر الذائقة الثقافية.

وبرغم أن حركة الحداثة تمتلئ بالحواة والمهرجين، على حد تعبير أدونيس، إلا أن الاستسلام لما يدعونا إليه البعض كارثة.

إنهم يرون كل شيء في وجه واحد من وجوهه. والواقع في هذا النظر واقع بسيط محدد. والحق أبلج. ومن لا يراه كما يرونه استولى عليه الشيطان أو به علة نفسانية.كما يقول الغزالي في كتاب تهافت الفلاسفة.

**جمال القصاص :** أرى أن مشكلة الغموض غير فنية. هي مشكلة اجتماعية اقتصادية سياسية. وليست شعرية. نحن ننتج فناً شعرياً مفارقاً لوعى الجماهير ولغة تشترط العلاقات الجديدة على حين أن اللغة التى يتعامل بها الجمهور لغة إيصالية. وبالتالى لابد أن تحدث هذه الهوة بينهم وبين قصائدنا.

هناك أمر آخر، ليس لشعر السبعينيات جمهور، ولكن له قراء قلائل، وهم فى الغالب متشككون.

**حلمى سالم :** لى تعليق صغير حتى لا تضاف إلى تهمة الغموض تهمة الاستعلاء. وحتى لا نبدو وكأننا نرمى الجمهور بالجهل. لقد تحدث الزملاء عن جوانب عديدة، نظرية، وأضاف رفعت سلام بعض العوامل الميدانية، التى أريد أن أضيف إليها مزيدا. مشكلة الغموض فى نظرى ليست نظرية، فجميع من يرددون أن شعرنا غامض يعلمون أن لغة الشعر ليست إيصالية، ولكنى أعتقد أن ثمة "إغراضا" ناجًا عن رغبة فى

الحصول على شعر يثور الجماهير آنيا، هذا من قبل العقائديين. أما الأكاديميون فيرغبون في شعر مستوف للشروط الكلاسيكية الأكاديمية. وحقيقة الأمر أنهم يتخفون وراء بعض التبريرات لرفض "هذا الشعر". وحجة الغموض هنا أسهل ما يمكن قوله. وهم أيضا يتهموننا بإخفاء مواقفنا من خلال شعر غامض، ومن المفارقة - كما أشار الزميل محمد بدوى - أن كل شعراء الحداثة، أو على الأقل أبرزهم، وأهمهم، هم فى التصنيف السياسى والفكرى تقدميون.

المشكل الأساسى أن رؤيتهم متقدمة على مستويات عديدة، سواء فى رؤيتهم للعالم، أو فى تشكيلهم لقصيدتهم. والأمر أن من يتهموننا بالغموض يقفون ضد الرؤية للوطن والواقع والفن. نجد ناقدا كبيرا كالدكتور عبد القادر القط يقول إن هؤلاء الشعراء يدخلون الشعر من الباب الخلفى، وكأن "إبداع"، أو أية مجلة في العالم هى الباب الشرعى الأمامى للشعر. ونجد ناقداً قريبا جدا من الشباب والفكر النقدى الجديد يقول بشكل قاطع وباتر إن شعراء السبعينيات لم يضيفوا شيئاً إلى شعر أمل دنقل. هذا الناقد هو الدكتور جابر عصفور. نحن لم ندرس بالطبع اذا كنا قد أضفنا شيئاً لشعر دنقل، أو لم نضف، ولم ندرس أيضا إذا كان

شعر زمل دنقل، أصلا، يصلح للإضافة أو لا. ومن المؤكد أن الدكتور جابر لم يعرف شعراء السبعينيات ولم يطلع على إبداعهم بصورة تسمح له بمثل هذا الحكم، ولكن اذا كان هذا قد حدث مع ناقد يهتم بالفكر الجديد فما بالك بالجمهور؟

**عبد المنعم رمضان :** أدلى الناقد بهذا الكلام لصحيفة "الحوادث"، وأنا أؤكد أنه قال لى مرة، إن المسافة بين على قنديل وأمل دنقل تفوق أضعاف المسافة الزمنية بينهما، فالى أى مدى يصل الاختلاف بين الكلام الشفهى والكلام على صفحات المجلات العامة؟!

**رفعت سلام :** اسمحوا لى أن أركز على نقطة لم يهتم حوارنا باستيفائها، هى البناء. ففى اعتقادى أن البناء هو العقدة المحورية التى تكشف عن أمر مهم، ففى القصيدة السابقة يسود البناء الأحادى الذى يعتمد أحادية الصوت فى القصيدة، ربما يتحدث البعض فى تصورات ذاتية عن تركيبة القصيدة أو تعدد الأصوات فيها، ولكنى أرى أن هذا أمر غير قائم البتة. ففى الشعر السابق كان البناء أحاديا والصوت أحاديا، وحين يحاول الشاعر كسر هذه الأحادية، فهو لا يفعل أكثر من تقديم تنويع على الصوت السائد فى القصيدة. وهنا تكون الرؤية للعالم رؤية أحادية فى نهاية الأمر برغم تعقدها

وتركيبها.

**أحمد طه :** لى تعليق على كلام رفعت سلام، لأننى أرفض اعتبار التعدد الصوتى فى القصيدة مرادفاً للحداثة. وإنما هو كلام من قبيل السعى نحو أن يكون الشعر صوتا جمعيا، وهو بالطبع صوت القبيلة. ومثل هذا الكلام لا يصدر إلا من النقاد العقائديين. وقد آن الأوان لعدم الاعتداد به.

**محمد بدوى :** أختلف مع الصديق رفعت سلام فى قوله أن القصيدة المتعددة الأصوات لم توجد بعد. ففى ظنى أن شعر الحداثة العربى قد حقق شيئاً من هذا منذ وقت طويل، وأشير فى هذا الصدد الى قصائد من مثل "سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا" لمحمود درويش. وقصيدة "الأرض" له أيضا. فضلا عن قصائد أخرى لأدونيس،مثل "وقت بين الرماد والورد" و"هذا هو اسمى" و"هبوط أبى نواس" لحسب الشيخ جعفر ففى هذه القصائد تعددت المستويات والأنوات والضمائر ومستويات الخطاب الشعرى.

وأختلف مع أحمد طه فى اصراره على أن القصيدة المركبة ليست حداثية. فقصيدة إليوت "الأرض الخراب" هى عدد من مستويات القص، وعدد من ضمائر المتكلمين. ومزج بين النثرى والسردى وبين الشعرى والغنائى، واتكاء على الأسطورة

والتضمينات التيمية واللفظية، وهذه كلها، تجليات للحداثة، لأنها تعنى الوعى بتكثر الأزمنة وتعدد الأشخاص والأفكار والرؤى.

**رفعت سلام :** بالنسبة للصديق أحمد طه، أظن اننى لم أقرن الحداثة بالقصيدة ذات الأصوات المتعددة. ولست أفهم كيف تصبح الدعوة الى قصيدة من هذا النوع مسعى للنقاد العقائديين، لأن مثل هذه القصيدة ليست واضحة وسريعة التأثير، وهما ما يصر النقاد عليه. أما بالنسبة للصديق محمد بدوى فأنا أختلف معه أيضا، وأصر على أن القصيدة ذات الأصوات المتعددة لم تكتب بعد، حتى فى القصائد التى ذكرها، هناك صوت واحد مهيمن وبقية الأصوات مجرد تنويعات عليه.

**أحمد طه :** ليست القصيدة المتعددة الأصوات شرطاً للحداثة، ولكن شرط الحداثة تعدد المستويات وثمة عمل كبير "رامة والتنين" تخلو من الأصوات المتعددة برغم أنها حداثية.

**محمد بدوى :** لم أفهم حتى الآن ما الفارق بين تعدد المستويات وتعدد الأصوات، وقد يكون ثمة فارق لكنه يصنع فى النهاية تكثراً فى الأزمنة وتصارعا فى الدلالة، أما اذا كان مقصد رفعت هو أن يكون كل صوت من حجم الآخر فدعنى

أذكـر لك أن ثمـة قـصـيـدة جـد عـادية ، تقـوم عـلى صـوتين متساويين، هـى قـصيدة عبد الصبور "الموت بينهـما" فضلا عن بعض قصائد حسب الشيخ جعفر الكثيرة، وهناك مثلا - آخر قصيدة قرأتها لدرويش تقوم على هويتين متساويتين، وهى قصيدة "يطير الحمام"، وبرغم تساوى الصوتين فهى قصيدة غنائية. ثم اذا كانت أصوات القصيدة متساوية، ما الفرق بين قصيدة الموقف الدرامى والمسرحية مثلا.

بالنسبة لـ"رامة والتنين"، مـن قال إنها تخلو من الصراع الدرامى الذى هو أساس قصيدة الأصوات المتعددة، الصراع بين رامة وبين ميخائيل، وانقسامات رامة على نفسها، وتجلياتها المتعددة : العذراء، والسيدة زينب، والقديسة دميانة، ومصر المهزومة، ومصر المنتصرة، فضلاً عن رامة البنت ذات القسمات المحددة، والتى يحبها ميخائيل؟

ادوار الخراط : أظن أن ليس ثمة خلاف، الاختلاف فقط، ينبع من اختلاف التسميات، فلا شك أن التعدد فى المستوياتس والأصوات والأزمنة هو مكون من مكونات الحداثة.

**حلمى سالم** : قبل أن ننتهى، أود ن أشير إلى بعض ما جاء فى حديثنا - جميعا - من أحكام وجمل حادة باترة، ربما لو فهمت بمعناها العام، لا معناها الحرفى الضيق، لكان ذلك

أفضل لنا وللحقائق القضايا التى أثيرت. فنحن، بالطبع - مثلا - لم نقصد بالضبط أن القصيدة العربية كانت فى حالة "موات"، ونحن الذين أتينا لبعثها من موتها. كما لم نقصد بالضبط، أننا أتينا بمفاهيم مبتكرة مبتدعة جديدة، في التقدير الشعرى فى مواجهة النقد "الواقعى الاشتراكى" الضيق. فكل التجارب الشعرية والنقدية - الجادة - السابقة هى مرجعنا الشرعى، وروادها هم آباؤنا الأصليون، ونحن أبناء لهم، نحاول.

**ادوار الخراط :** مهما يكن، نشكركم على هذا الحوار الجاد، الذى نرجو أن يجلو بعض ما يحفل به شعر الحداثة فى مصر.

**أعد الندوة ونقلها للنشر محمد بدوى**

## للمؤلف

* قصص وروايات

١ - حيطان عالية : مجموعة قصص القاهرة : الخراط، ١٩٥٩ ط٢ (كاملة) - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ ط٣ (كاملة مع مقدمة ودراسات) الاسكندرية : دار المستقبل ١٩٩٥.

٢ - ساعات الكبرياء : مجموعة قصص بيروت : دار الأداب، ١٩٧٢. ط٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠. ط٣ - القاهرة : مختارات فصول، ١٩٩٤

٣ - رامة والتنين : رواية. القاهرة : الخراط، ١٩٧٩. (طبعة محدودة) بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠. ط٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢. ط٣ - الاسكندرية : دار المستقبل، ١٩٩٣.

٤ - اختناقات العشق والصباح : قصص. القاهرة : دار المستقبل العربي، ١٩٨٣ ط٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢.

٥ - الزمن الآخر : رواية القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥. ط٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢.

٦ - محطة السكة الحديد : رواية. القاهرة : الهيئة العامة للكتاب.(مختارات فصول)، ١٩٨٥. ط٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠.

٧- ترابها زعفران : نصوص اسكندرانية. القاهرة : دار المستقبل العربي، ١٩٨٦. ط٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩١.

٨ - أضلاع الصحراء : رواية القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٩ - يا بنات اسكندرية : رواية بيروت : دار الآداب : ط٢. القاهرة دار إلياس العصرية، ١٩٩١.

١٠ - مخلوقات الأشواق الطائرة : رواية بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠. ط٢ - القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢. ط٣ - القاهرة : مركز الحضارة العربية، ١٩٩٥.

١١ - أمواج الليالى : متتالية قصصية. القاهرة دار شرقيات، ١٩٩١. ط٢ - بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢.

١٢ - حجارة بوبيللو : رواية. القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٣. ط٢ بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.

١٣ - اختراقات الهوى والتهلكة : نزوات روائية. بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣.
١٤ - رفرقة الأحلام الملحية : رواية. بيروت : دار الآداب، ١٩٩٤.
١٥ - أبنية متطايرة : رواية بيروت : دار الآداب، ١٩٩٧.
١٦ - حريق الأخيلة : رواية الاسكندرية : دار المستقبل، ١٩٩٤.
١٧ -اسكندريتى : كولاج قصصى. الاسكندرية : دار المستقبل ، ١٩٩٤.
١٨ - يقين العطش : رواية. القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٧.
١٩ - تباريح الوقائع والجنون : تنويعات روائية. القاهرة : مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨
٢٠ - صخور السماء : رواية - دار الآداب، بيروت (تحت الطبع)

★ شعر

٢١ - تأويلات : سبع قصائد إلى عدلى رزق الله القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦.
٢٢ - لماذا؟ : مقاطع من قصيدة حب - (١٩٥٥ - ١٩٩٥). القاهر دار شرقيات ١٩٩٦.
٢٣ - ضربتنى أجنحة طائرك (قصائد إلى أحمد مرسى) القاهرة : دار حور، ١٩٩٦.
٢٤ - طغيان سطوة الطوايا. القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة (أصوات أدبية) ١٩٩٦.
٢٥ - صيحة وحيد القرن (قصائد إلى سامى على) القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٨.

★ دراسات

٢٦ - مختارات من القصة القصيرة فى السبعينيات : مع دراسة القاهرة مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢. (نقد)
٢٧ - عدلى رزق الله : مائيات ٨٦ ، دراسة القاهرة: عدلى رزق الله، ١٩٨٦.
٢٨ - مائيات صغيرة : دراسة القاهرة : ١٩٨٩.
٢٩ - أحمد مرسى : دراسة، ومختارات شعرية. القاهرة: ١٩٩٠.
٣٠ - من الصمت إلى التمرد : دراسات فى الأدب العالمى القاهرة : الهيئة العام لقصور الثقافة (كتابات نقدية) ١٩٩٤.

٣١ - الحساسية الجديدة : مقالات فى الظاهرة القصصية بيروت : دار الآدب، ١٩٩٣.
٣٢ - الكتابة عبر النوعية : دراسة القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٤. ( نفد )
٣٣ - عصبان الحلم : مختارات ودراسات فى الشعر أبو ظبى : المجمع الثقافى، ١٩٩٥.
٣٤ - أنشودة للكثافة : فى الفن والثقافة القاهرة : المستقبل العربى، ١٩٩٥.
٣٥ - مهاجمة المستحيل : سير ذاتية للكتابة دمشق : دار المدى، ١٩٩٦.
٣٦ - مراودة المستحيل : حوار مع الذات والآخرين عمان : دار أزمنة، ١٩٩٧.
٣٧ - أحمد مرسى شاعر تشكيلى القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة (نقوش) ١٩٩٧.
٣٨ - ما وراء الواقع : فى الظاهرة اللاواقعية القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة (كتابات نقدية) ١٩٩٨.
٣٩ - أصوات الحداثة : اتجاهات حداثية فى القص العربى بيروت : دار الآداب، ١٩٩٩
٤٠ - شعر الحداثة فى مصر القاهرة : الهيئة العامة لقضور الثقافة (كتابات نقدية) ٢٠٠٠
٤١ - المسرح والأسطورة، أساطير مسرحية

★ دراسات معدة للنشر

٤٢ - الحلم زهرة المقاومة : فى الشعر
٤٣ - من العبث إلى الالتزام فى الأدب الوجودى
٤٤ - ملامح أسطورية فى مسرح طاغور
٤٥ - مواجهة المستحيل : مقاطع أخرى من سيرة ذاتية للكتابة .
٤٦ - ايماءات عن الفن التشكيلى
٤٧ - المشهد القصصى فى مصر الآن
٤٨ - أضواء أخرى على الحساسية الجديدة
٤٩ - فى الواقعية وما بعد الواقعية
٥٠ - فجر المسرح
٥١ - فى التراجيديا اليونانية

## * كتب مترجمة

٥٢ – الخطاب المفقود : مسرحية ا.ل. كارجيالى القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨. (نفد)

٥٣ – الحرب والسلام : لتوتولستوى القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ (نفد)

٥٤ – التجربة ،الفارس : قصص رومانية القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٥٨ (نفد)

٥٥ – شهر العسل المر : قصص إيطالية القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (كتب ثقافية) ١٩٥٩. (نفد) ط٢ الهيئة العامة لقصور الثقافة ( آفاق الترجمة) ١٩٩٨ .

٥٦ – فارالاكو : رواية غينية،، إميل سيسيه القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (الألف كتاب)١٩٦٢. (نفد)

٥٧ – انتيجون : مسرحية جان آنوى، بالاشتراك مع الفريد فرج القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (الألف كتاب) ١٩٦٣. (نفد)

٥٨ – مشروع الحياة : دراسة ميكائيل هارجتون بيروت دار الآداب، ١٩٦٨. (نفد)

٦١ – – تشريح جثة الاستعمار : دراسة جى دى بوشير بيروت : دار الآداب، ١٩٦٨. (نفد)

٦٢ – الشوارع العارية : رواية فاسكو پراتولينى بيروت : دار الآداب، ١٩٦٩. (نفد) ط٢ = القاهرة : دار إلياس العصرية، ١٩٩١.

٦٣ – نحو التحرر : دراسة هربرت ماركوز بيروت : دار الآدب، ١٩٧٢. (نفد)

٦٤ – حوريات البحر : قصص أمريكية القاهرة : دار الهلال، ١٩٧٩. (نفد). ط٢ – القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٥.

٦٥ – الاسلام والاستعمار : دراسة القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥.

٦٦ – الرؤى والأقنعة : قصص مترجمة، أبو ظبى : المجمع الثقافى، ١٩٩٥.

٦٧ – السرير المائدة : شعر بول إيلورا القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة (آفاق الترجمة) ١٩٩٧.

٦٨ – ثلاث زنبقات ووردة : قصص مترجمة القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

* مسرحيات مترجمة للبرنامج الثاني، الإذاعة المصرية

٦٩ - النورس. أنطون تشيكوف

٧٠ - سوء التفاهم. البير كامى

٧١ - الحصار. البير كامى

٧٢ - الجانين. البير كامى

٧٣ - مسافر بلا متاع. جان آنوى

٧٤ - بيكيت. جان آنوى

٧٥ - عنقاء كثيرة الظهور. كريستوفر فراى

٧٦ - سوناتا الشبح. أوجست سترندبرج

٧٧ - انتهت الحرب. ماكس فريش

٧٨ - السلام. أريستوفانيس

٧٩ - الحرب. سول بيلو

٨٠ - فى قلب السنين. إريك بيركوفيتشى

٨١ - الأسلاف يتميزون غضبا. كاتب ياسين (مسرح الجيب)

٨٢ - الهولندى. ليروا جونز

٨٣ - الأقزام. هارولد بنتر

٨٤ - الطريق البنفسجى إلى حقل الخشخاش. موريس ميلدون

٨٥ - الولد الحالم. يوجين أونيل

٨٦ - بعد يوم واحد. جوزيف كونراد

٨٧ - كلمات على زجاج النافذة. وليام بتلر ييتس

٨٨ - البروفيسور تاران. أرتير أداموف

٨٩ - الملك والمتسولة. جوفيند داس

٩٠ - العذاب. جوفيند داس

# الفهرس


شعر الحساسية الجديدة : أسسه النظرية .................... 5
ماجد يوسف: شاعر من أهل مصر.................... 61
ملاحظات حول شعر حسن طلب.................... 127
حلمي سالم: شاعر الثنائية غير المحلولة.................... 163
عبد المنعم رمضان: شاعر الحافة .................... 235
جمال القصاص: شاعر الرومانسية الصارمة.................... 283
رفعت سلام إشراقات .................... 333
أمجد ريان: على حافة الشعر أم في قلب الموهبة .................... 377
عبد المقصود عبد الكريم :صرخة من مملكة الشعر السفلية.................... 391
احمد الشهاوي: الصوفية و الموت.................... 421
ايمان مرسال: شاعرة الاتصافات .................... 487
محمد فريد أبو سعدة: وذاكرة الوعل .................... 507
محمد بدوي: وتلويحة لنسيان .................... 535
عماد أبو صالح وعجوز تؤلمه الضحكات .................... 563
ملاحظات حول قصيدة النثر .................... 585
وثيقة : ندوة عن شعر السبعينيات .................... 613

رقم الإيداع : ١٧٩٥٣ / ٩٩

# قسيمة اشتراك

## إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

الاســـــم : ..........................................................................................

العنــــــوان : ..........................................................................................

رقم التليفــــون : ..........................................................................................

حوالة بريدية رقم : ............ باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة بمبلغ : ...........

التوقيع :

| م | اسم السلسلة | موعد الاصدار | قيمة الاشتراك ٦ أشهر | | قيمة الاشتراك سنة كاملة | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | أصــوات أدبيـــة | نصف شهرية | ١٢ | | ٢٤ | |
| ٢ | إبــداعـــــات | نصف شهرية | ٦ | | ١٢ | |
| ٣ | كـتـابات نقـدية | شـهـرية | ١٢ | | ٢٤ | |
| ٤ | آفـاق التـرجـمـة | شـهـرية | ١٢ | | ٢٤ | |
| ٥ | آفـاق الكتـابة | شـهـرية | ٦ | | ١٢ | |
| ٦ | الـذخـائـر | شـهـرية | ٣٠ | | ٦٠ | |
| ٧ | ذاكــرة الكتـابة | شـهـرية | ١٨ | | ٣٦ | |
| ٨ | مطبـوعـات الهيئـة | شـهـرية | ١٢ | | ٢٤ | |
| ٩ | الدراسـات الشعـبيـة | شـهـرية | ١٢ | | ٢٤ | |
| ١٠ | عين صــقــر | شـهـرية | ٦ | | ١٢ | |
| ١١ | مجلة الثقافة الجديدة | شـهـرية | ٦ | | ١٢ | |
| ١٢ | مـجلة قطر الندى | نصف شهرية | ١٦ | | ٣٢ | |
| ١٣ | مـجلة آفاق المسرح | فـصليـة | ٤ | | ٨ | |
| ١٤ | آفـاق الفن التشكيلي | شـهـرية | ٢٤ | | ٤٨ | |
| ١٥ | الجـــوائـز | شـهـرية | ٦ | | ١٢ | |
| ١٦ | آفـاق السيـنمـا | فـصليـة | ١٨ | | ٣٦ | |

ضع علامة ( ✓ ) أمام السلاسل التي تريد الاشتراك فيها في المربع الخاص بمدة ستة أشهر أو سنة كاملة

---


ترسل على عنوان الهيئة العامة : ١٦ أ ش أمين سامي – قصر العيني – القاهرة

ت : ٣٥٦٤٨٤١ – ٣٥٦٤٨٤٢ – فاكس : ٣٥٦٤٢٠٢

الرقم البريدي : ١١٥٦٢

لوحه للفنان محسن عطيه

خمسة جنيهات

الأمل للطباعة والنشر